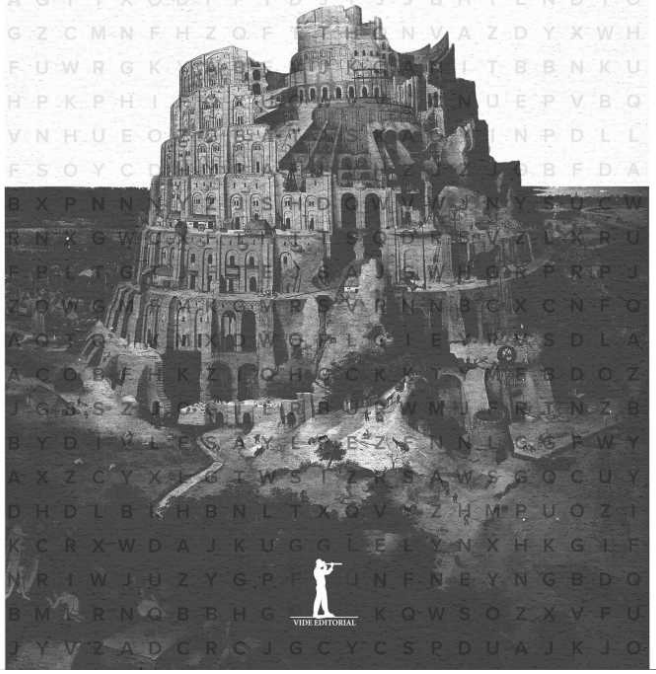
NORTHROP FRYE

A IMAGINAÇÃO EDUCADA



VIDE EDITORIAL

Prefácio

O texto que se segue é a transcrição de uma série de seis palestras de meia hora encomendada pela Canadian Broadcasting Corporation. A isso se deve o tom deliberadamente coloquial do estilo, perceptível já na página de abertura, bem como as referências que subentendem um público canadense. A série foi a edição de 1962 das Palestras Massey, promovidas anualmente pela Canadian Broadcasting Corporation e assim chamadas em honra d'o Mui Honorável Vincent Massey, ex-governador-geral do Canadá. Foi retransmitida amplamente nos Estados Unidos e na Comunidade Britânica, mas até a presente data não estava disponível em publicação impressa fora do Canadá.

N.F., 1965.

1. *O motivo da metáfora*

Eu tenho ensinado e estudado literatura inglesa pelos últimos 25 anos em uma universidade. Como em qualquer trabalho, algumas perguntas ficam na nossa cabeça — não por nos serem feitas com freqüência, mas por surgirem da própria situação em que nos encontramos. Para que serve o estudo da literatura? Será que ele ajuda a pensar com mais clareza, ou a perceber com mais sensibilidade, ou a viver melhor? Qual a função do professor, do erudito, ou de quem se autodenomina, como eu, crítico literário? Que diferença faz o estudo da literatura em nosso comportamento social, político ou religioso? No começo da carreira eu pensava muito pouco nessas questões, não porque tinha respostas a elas, mas porque achava ingênuo quem se preocupava com elas. Hoje acho que as perguntas mais simples são não apenas as mais difíceis de responder, mas as mais importantes a fazer; vou então levantá-las e tentar sugerir quais seriam as minhas respostas. Digo “tentar sugerir” porque para essas questões há apenas respostas mais ou menos adequadas — não há respostas certas. O problema trazido pela literatura não é do tipo que se possa chegar a “resolver”. Boas ou não as minhas respostas representam um considerável esforço de reflexão sobre essas questões. Como não posso ver meu auditório, tenho de escolher meu estilo retórico às cegas, e vou adotar o estilo docente pois é com um público de estudantes que me sinto mais à vontade.

Há duas coisas em particular que quero discutir com vocês. Nas escolas e universidades dos países anglófonos há uma disciplina chamada “Língua Inglesa” — que significa, em primeiro lugar, a língua materna. [1] Como tal, é a mais prática das disciplinas: não se pode entender nada nem tomar parte na sociedade sem ela. Onde quer que o analfabetismo se,a um problema, é um problema tão

grave quanto a falta de alimento ou a falta de abrigo. A linguagem tem precedência sobre quaisquer outros objetos de estudo: nada se compara a ela em utilidade. Mas constatamos, em seguida, que toda língua materna, em qualquer sociedade desenvolvida ou civilizada, se transforma no que se chama literatura. Se vocês seguirem estudando “Língua Inglesa” alguma hora vão se pegar tentando ler Shakespeare ou Milton. A literatura, dizem-nos, é uma das artes, tal como a música ou a pintura, e, depois de procurarmos no dicionário todas as palavras obscuras, pesquisarmos alusões clássicos e aprendermos o que devam significar termos como imagística ou dicção, o instrumento que usamos para compreendê-la é a chamada imaginação, ou assim nos dizem. Aqui já parece que saímos daquele âmbito prático e útil: Shakespeare e Milton, quaisquer que sejam seus méritos, não são o tipo de coisa que se precise conhecer para assegurar um lugar na sociedade. Um sujeito que não sabe nada de literatura pode ser um ignorante, mas muita gente não se importa de ser ignorante. Qualquer criança percebe que a literatura a conduz numa direção diferente da do útil imediato, e muitas protestam contra isso. Assim, as duas questões que quero tratar são: Primeiro, qual a relação entre o inglês como língua materna e o inglês como literatura? Segundo, qual o valor social do estudo da literatura, e qual o lugar da imaginação — com que se ocupa a literatura — no processo de aprendizagem?

Vamos começar com as diversas maneiras de lidar com o mundo onde vivemos. Suponha, cada um de vocês, que veio a naufragar numa ilha deserta lá para os mares do sul. A primeira coisa que você faz é circunvagar os olhos pelo mundo à sua volta — um mundo de céu, mar, terra, estrelas, árvores, morros. Vê esse mundo como algo objetivo, como algo que lhe é imposto, que não faz parte

de você nem se relaciona com você de nenhuma forma. E você nota duas coisas nesse mundo objetivo. Em primeiro lugar, ele não tem comunicação verbal. Há ali um monte de animais, plantas e insetos tocando suas vidinhas, mas nada que responda a você: esse mundo não tem nem moral nem inteligência, ou pelo menos nenhuma que você apreenda. Talvez ele tenha uma forma e um sentido, mas não será uma forma humana e um sentido humano. Mesmo que ele tenha alimento suficiente e nenhum animal perigoso, num mundo assim você se sente solitário, assustado e malquisto.

Em segundo lugar, nota que olhar para esse mundo assim, como algo imposto a você, divide-lhe a mente em dois: você tem um intelecto que sente curiosidade por ele e quer estudá-lo, e tem sentimentos ou emoções que o vêem como belo ou austero ou terrível. Sabe que ambas as atitudes mostram alguma realidade, pelo menos para você. Se o navio naufragado era ocidental, você provavelmente sentirá que seu intelecto lhe diz mais sobre o mundo exterior e que suas emoções lhe dizem mais sobre o que lhe vai no íntimo. Já se você cresceu no Oriente, penderá à percepção inversa, afirmando que o terror ou a beleza são o que está aí fora, e que seu instinto de contar, classificar, medir e destrinçar se encontra dentro da sua mente. Mas, seja o seu ponto de vista ocidental ou oriental, o intelecto e a emoção nunca se unem na sua mente enquanto você se limita a olhar para o mundo. Alternam-se, e mantém você dividido entre eles.

A linguagem que usamos nesse nível mental é a da consciência ou perceptividade. É, em grande medida, uma linguagem de nomes e adjetivos. Temos de dar nomes às coisas e atribuir-lhes qualidades tais como “úmido”, “verde” ou “belo” para descrever como elas se

nos afiguram. Essa é a posição especulativa ou contemplativa da mente, posição em que as artes e as ciências começam, embora ali não permaneçam muito tempo. As ciências começam pela aceitação dos fatos e indícios acerca de um mundo exterior, sem buscar alterá-los. Efetuam-se pela precisa mensuração e descrição, e cumprem as demandas da razão, não as das emoções. Lidam com o objeto que aí está, goste-se dele ou não. Já as emoções não são razoáveis: para elas, o que vem em primeiro lugar é do que elas gostam e do que não gostam. Temos natural inclinação a pensar que as artes seguem o caminho das emoções, em oposição às ciências. Isso procede até certo ponto, mas há aí uma complicação.

A complicação é o contraste entre o “gosto disso” e o “não gosto disso”. Nessa vida de Robinson Crusoé que lhe incumbi, você pode ter momentos de completa serenidade e alegria, quando aceita a sua ilha e tudo mais ao seu redor. Esse estado de espírito não viria com freqüência e, quando viesse, seria sempre de identificação: a ilha seria parte de você e você parte dela. Tal não é o sentimento de consciência ou perceptividade, em que você se sente apartado de tudo que não seja o seu eu perceptivo. Seu estado de espírito habitual é o sentimento de separação que vem com a atividade da consciência, e o sentimento de “isso não é parte de mim” logo se torna “não é isso o que eu quero”. Atentem à palavra *querer*: retornaremos a ela.

Assim, você logo se dá conta de que há uma diferença entre o mundo onde vive e o mundo onde quer viver. O mundo onde quer viver é um mundo humano, e não objetivo: não é um ambiente, mas um lar; não é o mundo que você vê, mas o mundo que quer construir com o que vê. Você vai trabalhar para construir um abrigo ou

cultivar um jardim e, assim que se põe a trabalhar, passa para outro nível da vida humana. Já não está somente separando-se da natureza, mas construindo um mundo humano e separando-o do resto do mundo. Seu intelecto e suas emoções estão agora empenhados na mesma atividade, já não se distinguindo mais um do outro. Assim que começa a cultivai um jardim ou uma plantação, você elabora o conceito de “erva daninha”, uma planta que você não quer por ali. Mas não pode dizer que “erva daninha e um conceito intelectual nem emocional, porque é ambos ao mesmo tempo. Mais para frente, você vai trabalhar por senso de dever e por querer obter algum resultado do seu trabalho. Isso significa que as categorias importantes da sua vida já não são o sujeito e o objeto, o observador e a coisa observada: o que importa agora é o que você precisa fazer e o que você quer fazer — em outras palavras, necessidade e liberdade.

Uma pessoa sozinha não é um ser humano completo; por isso, vou fornecer a você outro náufrago do sexo oposto e, assim, com o tempo, uma família: você é, agora, membro de uma sociedade humana. Essa sociedade, passado algum tempo, terá transformado a ilha em algo com uma forma humana, que se vai revelando na forma do trabalho realizado por vocês: nas construções, nas trilhas mata adentro, nas plantações cercadas contra animais famintos, etc. Esses rudimentos de cidade, estrada, jardim e fazenda são a forma humana da natureza, ou a forma da natureza humana, como queiram. É o âmbito das artes e ciências aplicadas, constituído na nossa sociedade pela engenharia, agricultura, medicina e arquitetura. Nesse âmbito jamais se pode dizer claramente onde termina a arte e começa a ciência, ou vice-versa.

A linguagem usada nesse nível é a do senso prático, uma linguagem de verbos ou palavras de ação e movimento. No mundo prático, entretanto, ações falam mais alto que palavras. Em certo sentido é um nível de existência mais elevado que o especulativo, porque implica fazer alguma coisa com o mundo em vez de apenas observá-lo, mas é, em si mesmo, um nível muito mais primitivo. É o processo de adaptar-se ao meio ambiente ou, antes, de transformá-lo para atender aos interesses de uma espécie — processo inato aos animais e às plantas tanto como aos seres humanos. Os animais têm muitas das nossas habilidades práticas: alguns insetos dão excelentes arquitetos, e castores são muito versados em engenharia. Nessa ilha, provavelmente — e certa mente, se estivesse sozinho — você seria classificado como animal de segunda categoria. O que torna nossa vida prática realmente humana é um terceiro nível mental, um nível em que a consciência e a habilidade prática se harmonizam.

Esse terceiro nível é uma visão ou modelo mental do que você quer construir. Aqui de novo a palavra *querer.* As ações humanas são motivadas pelo desejo, e alguns desses desejos são necessidades, como as de alimento, calor e abrigo. Outro desejo é o sexual — o desejo de se reproduzir e trazer à existência mais seres humanos. Mas há ainda o desejo de trazer à existência uma forma humana social: a forma das cidades, jardins e fazendas a que chamamos civilização. Muitos animais e insetos também têm essa forma social, mas o ser humano é consciente de tê-la: ele é capaz de comparar o que faz com o que imagina poder fazer. Começamos então a perceber o lugar da imaginação no quadro das ocupações humanas. Ela é o poder de construir modelos possíveis da experiência humana. No mundo da imaginação vale tudo que seja imaginável, mas nada

acontece de verdade. Se acontecesse, sairia do mundo da imaginação para entrar no mundo da ação.

Temos agora três níveis da mente e uma linguagem para cada um, o que nas sociedades de língua inglesa quer dizer uma língua inglesa para cada um. Há o nível da consciência e perceptividade, onde o mais importante é a diferença entre o eu e tudo o mais. A linguagem desse nível é a da conversa corriqueira, que consiste basicamente em monólogo, como vocês logo perceberão se abrirem os ouvidos para as conversas alheias ou para a própria fala. Podemos chamá-la linguagem da auto-expressão. Em seguida vem o nível da participação social — a linguagem profissional ou tecnológica dos professores, pregadores, cientistas, juristas, políticos, publicitários, jornalistas. A essa já chamamos linguagem do senso prático. Por fim há o nível da imaginação, que produz a linguagem literária dos poemas, peças teatrais, romances. Não são de fato três línguas, é claro, mas sim três motivos para usar palavras.

Com base nisso podemos talvez distinguir entre as artes e as ciências. A ciência parte do mundo onde temos de viver, aceitando seus fatos e tentando explicar suas leis. A partir daí, ela move-se em direção à imaginação: torna-se um construto mental, o modelo de uma maneira possível de interpretar a experiência. Quanto mais longe vai nessa direção, mais tende a falar a linguagem da matemática, que é, com efeito, uma das linguagens da imaginação, tal como a literatura e a música. A arte, por sua vez, parte do mundo que construímos, e não do mundo que observamos. Ela começa com a imaginação, e então dirige-se para a experiência comum — isto é, procura fazer-se tão convincente e reconhecível quanto possível. Entende-se daí por que costumamos ver as ciências como racionais e as artes como emocionais:

aquelas partem do mundo como ele é; estas, do mundo que queremos ter. É verdade, até certo ponto, que a ciência apresenta uma visão racional da realidade e que a arte tenta tornar as emoções tão precisas e disciplinadas quanto a ciência torna o intelecto. Mas, claro, é tolice ver o cientista como um pensador frio, desprovido de emoções, e o artista como um tipo mergulhado numa embriaguez emocional sem fim. Não se pode distinguir as artes das ciências pelos processos mentais realizados nelas: ambas operam num misto de intuição e senso comum. Uma ciência e uma arte altamente desenvolvidas aproximam-se muito, no aspecto psicológico como nos demais.

Mesmo assim, o partirem elas de extremos opostos — ainda que venham a se encontrar a meio caminho — constitui uma importante diferença entre uma e outra. A ciência, à medida que avança, vai aprendendo cada vez mais sobre o mundo: ela evolui e aprimora-se. Um físico contemporâneo sabe mais de física do que sabia Newton, ainda que não seja um cientista tão notável. Já a literatura começa com o modelo possível da experiência, e o que ela produz é o modelo literário que denominamos clássico. A literatura não evolui, não se aprimora, não progride. Talvez dramaturgos do futuro venham a escrever peças tão boas quanto*Rei Lear*, embora muito diferentes, mas a arte dramática como um todo jamais superará *Rei Lear*, que ocupa o seu topo, assim como *Édipo Rei*, escrito dois mil anos antes: ambos continuarão modelos de escrita dramática enquanto perdurar a espécie humana. As condições sociais podem aprimorar-se: a maioria de nós preferira viver nos Estados Unidos do século xix a viver na Itália do século xiii, e para a maioria de nós a celebração da democracia por Whitman faz muito mais sentido que o Inferno de Dante. Daí não se segue, porém, que

Whitman seja um poeta superior a Dante: a literatura não se enquadra nesse critério de aprimoramento.

Percebemos então o seguinte: tudo o que se aprimora com o tempo, inclusive a ciência, abandona o artista literário à própria sorte. Os escritores não parecem beneficiar-se dos avanços científicos, conquanto nutram superstições de todo tipo. Decerto não nos voltaríamos para os poetas contemporâneos em busca de orientação ou liderança no mundo do século xx. Dificilmente recorreríamos a Ezra Pound, com seu fascismo, suas idéias de crédito social, seu confucionismo e seu antissemitismo; ou a Yeats, com seu espiritualismo, suas fadas e sua astrologia; ou a D. H. Lawrence, que nos recomendaria açoitar nossos servos a fim de restaurar a preciosa corrente de reciprocidade sanguínea entre servo e senhor; ou a T. S. Eliot, que nos afirmaria que para estabelecer uma cultura próspera se deve instruir uma elite, manter a maioria da população nos mesmos ambientes e jamais desestruturar a Igreja Anglicana. Os romancistas parecem estar mais próximos do mundo em que vivemos, mas não muito. Quando os comunistas falam em decadência da cultura burguesa, são exemplos assim que eles sempre trazem à baila — apesar de que os escritores deles não parecem lá muito melhores, só mais enfadonhos. Portanto, a questão maior é outra: poderá a literatura, em especial a poesia, ser algum dia superada por uma civilização científica como a nossa? O ser humano sempre quis voar, e há milhares de anos esculpia touros alados e contava histórias de homens que, paramentados com asas artificiais, voavam tão alto que elas se derretiam ao sol. Em *Sakuntala*, peça indiana escrita 1.500 anos atrás, há um deus voando por aí numa carruagem que a um leitor moderno lembraria um jatinho particular. Muito admirável a inventividade do escritor,

mas será que precisamos mesmo dessas histórias agora que, de fato, temos aviões?

Não é uma questão nova: já foi levantada há 150 anos por Thomas Love Peacock, ele próprio um brilhante poeta e romancista, no seu ensaio “As quatro idades da poesia”. Disse ele, jocoso, que a poesia era o chocalhinho mental que despertava a imaginação da humanidade na sua infância, e que agora, em plena era da ciência e da tecnologia, o poeta perdeu sua função social. “Um poeta em nossos tempos”, afirmou Peacock, “é um semibárbaro numa comunidade civilizada. Vive dias do passado. Suas idéias, pensamentos, sentimentos e associações revelam maneiras alarves, costumes obsoletos e superstições desmentidas. A marcha do seu intelecto, como a de um caranguejo, anda para trás”. O ensaio de Peacock irritou seu amigo Shelley, que lhe respondeu com um ensaio refutatório chamado “Defesa da poesia”. O ensaio de Shelley tem uma prosa maravilhosa, mas não grandes chances de convencer quem precise ser convencido. Levarei ainda um bom tempo nessa questão tia pertinência da literatura ao mundo contemporâneo. Por agora deixo apenas indicado a traços largos o rumo que minha resposta tomará, e passo a dois pontos em que já podemos tocar — um simples, o outro mais complexo.

O ponto simples é que a literatura pertence ao mundo que o homem constrói, e não ao mundo que ele vê; pertence ao seu lar, e não ao seu ambiente. O mundo literário é um mundo humano concreto de experiência imediata. O poeta usa muito mais imagens, objetos e sensações do que idéias abstratas; o romancista se preocupa em contar histórias, não em estruturar argumentos. O mundo da literatura é humano em sua forma: é um mundo onde o sol nasce a leste e se põe a

oeste por sobre a borda de uma terra plana em três dimensões; onde as realidades primárias não são átomos ou elétrons, mas corpos, e as forças primárias não são energia ou gravidade, mas amor, morte, paixão e alegria. Não espanta que os escritores costumem ser gente bastante simples, e não aquilo que imaginamos como intelectuais, e decerto nem um pouco mais livres da tolice e da perversão que qualquer outra pessoa. O que nos concerne é o que produzem, não quem são; e a poesia, segundo Milton, que entendia do riscado, é “mais simples, sensual e passional” que a filosofia ou a ciência.

O ponto mais complexo leva-nos de volta ao que cu disse quando estávamos em nossa ilha nos mares do sul. Nossas reações emocionais ao mundo variam do “gosto disso” para o “não gosto disso”. O primeiro, dissemos, corresponde a um estado de identidade, ao sentimento de que tudo ao nosso redor faz parte de nós, e o segundo corresponde ao estado habitual da consciência, à separação, onde começam as ciências e as artes. A arte começa assim que o “não gosto disso” se transforma em “não é assim que eu poderia imaginar isso”. Notamos nesta passagem que a mente criativa tem muito em comum com a mente neurótica: ambas ficam insatisfeitas com o que vêem; ambas acreditam que alguma outra coisa deveria estar ali, e tentam fingir que ela está ali ou fazer com que esteja ali. As diferenças são mais importantes, mas nós ainda não estamos prontos para elas.

No nível da consciência ordinária o indivíduo é o centro de tudo, cercado de todos os lados por aquilo que ele não e. No nível do senso prático, ou da civilização, há uma circunferência humana, um pequeno mundo cultivado, dotado com uma forma humana, isolado da selva e inserido entre o céu e a terra. Mas na imaginação

vale tudo o que possa ser imaginado, e o limite da imaginação é um mundo totalmente humano. Aqui resgatamos, em plena consciência, aquele perdido sentimento original de identificação com o que nos cerca, onde nada é externo à mente humana, onde tudo é idêntico à mente humana. As religiões nos apresentam visões de céus e paraísos eternos e infinitos que têm a forma de cidades e jardins da civilização humana, como a Jerusalém e o Éden da Bíblia, completa mente separados da frustração e da miséria que tanto abundam na vida cotidiana. Não estamos interessados nessas visões por serem religiosas, mas por indicarem quais são os limites da imaginação humana. Indicam também que no mundo humano a imaginação não tem limites, se me faço por entender. Dissemos que o desejo de voar produziu o avião, mas as pessoas não entram em aviões porque querem voar; elas entram em aviões para chegar mais rápido ao seu destino. O que produziu os aviões não foi tanto o desejo de voar quanto uma revolta contra a tirania do espaço e tio tempo —- e este é um processo que não pode parar jamais, não importa a que alturas cheguem os nossos Titovs e Glenns. 2

Para cada uma destas seis palestras tomei o título a alguma obra literária, e o título desta 6 “O motivo da metáfora”, extraído dum poema de Wallace Stevens. Ei-lo:

You Like it under the trees in autumn,

Because everything is half dead.

The wind moves Like a cripple among the Leaves

And repeats word's without meaning.

In the same way, you were happy in spring,

With the half colors of quarter-things,

The slightly brighter sky, the melting clouds,

The single bird, the obscure moon—

The obsetire moon lighting an obscura world

Of things that would never be quite expressed,

Where you yourself were never quite yourself

And did not want not have to be,

Desiring the exhilarations of changes:

The motive for metaphor, shrinking from

The weight of primary noon,

The A B C of being,

The ruddy temper, the hammer

Of red and blue, the hard sound

Steel against intimation—the sharp flash,

The vital, arrogant, fatal, dominant X.

* * *

Abrigas-te sob as árvores no outono,

Porque tudo jaz moribundo.

O vento manqueja por entre as folhas

E repete palavras sem sentido.

Assim, eras feliz na primavera,

Com as meias-cores de meias-coisas,

O céu diáfano, as nuvens liquefeitas,

O pássaro errante, a lua obscura —

A lua obscura, a iluminar um mundo obscuro

De coisas que nunca chegarão bem a ser ditas,

Onde tu não eras bem quem és

E não querias nem precisavas ser,

Desejando o júbilo da mudança:

O motivo da metáfora, a dobrar-se

Ao peso da tarde primordial,

O A B C da existência,

O rubor da face, o martelo

Rubro e azul, o som áspero —

Aço contra a insinuação — o agudo lampejo,

O vital, arrogante, fatal, dominante X.

O que Stevens chama de “o peso da tarde primordial”, “o A B C da existência” e “o dominante X” é o mundo objetivo, o mundo imposto a nós. Fora da literatura, o principal motivo para escrever é descrever esse mundo. Mas a própria literatura usa a linguagem de um modo que associa nossa mente a ele. Tão logo usamos a linguagem associativa, começamos a usar figuras de linguagem. Se vocês dissessem que estes meus raciocínios são secos e embotados, estariam usando figuras que os associam a pão e faca de pão. Há dois tipos principais de associação, a analogia e a identidade: respectivamente, duas coisas que parecem ser a mesma e duas coisas que são a mesma. Podemos dizer, com Burns, “meu amor é como uma rubra, rubra rosa”, ou podemos dizer, com Shakespeare:

Thou that are now the world’s fresh ornament

And only herald to the gaudy spring.

* * *

Ora és do mundo fresco ornamento

E da feliz primavera único arauto.

Um produz a figura de linguagem chamada símile; o outro produz a figura chamada metáfora.

Na escrita descritiva precisamos ter cuidado com a linguagem associativa. A analogia ou semelhança entre duas coisas é de difícil manuseio na descrição, pois as diferenças são tão importantes quanto as semelhanças. Já na metáfora, em que dizemos de fato que "isto *é* aquilo", damos as costas à lógica e à razão, porque do ponto de vista lógico duas coisas jamais poderiam ser uma só e permanecer, ao mesmo tempo, duas. O poeta, entretanto, não se inibe nem um pouco de usar essas duas primitivas, arcaicas formas de pensamento, pois seu ofício não é descrever a natureza, mas nos mostrar um mundo completamente absorvido e possuído pela mente humana. Assim, ele produz o que Baudelaire chamava "uma magia sugestiva que inclui ao mesmo tempo objeto e sujeito, o mundo externo ao artista e o próprio artista". O motivo da metáfora, segundo Wallace Stevens, é um desejo de associar, e por fim de identificar, a mente humana com o que ocorre fora dela, porque a única alegria genuína que podemos ter está naqueles momentos raros quando sentimos que,

como disse Paulo, embora conheçamos em parte, somos também parte do que conhecemos.

NOTAS

1 Tudo quanto o autor doravante disser sobre a língua inglesa valerá, analógicamente, para os demais idiomas - NT.

2 Gherman Titov, cosmonauta soviético, e John Glenn, astronauta norte-americano - NT.

2. *A escola de canto*

Na minha primeira palestra lancei meu público a um naufrágio numa ilha lá para os mares do sul e tentei distinguir os comportamentos mentais que daí poderiam resultar. Defendi que haveria três principais comportamentos: em primeiro lugar, um estado de consciência ou perceptividade que nos separa, enquanto indivíduos, do resto do mundo; em segundo, a atitude prática de criar um modo humano de viver nesse mundo; por último, um agir imaginativo, uma visão ou modelo do mundo tal como poderíamos imaginá-lo ou gostaríamos que ele fosse. Disse que há uma linguagem para cada comportamento, e que essas linguagens aparecem na nossa sociedade como a linguagem da conversa corriqueira, a das habilidades práticas e a da literatura. Vimos como a linguagem da literatura é associativa: usa figuras de linguagem, como o símile e a metáfora, para sugerir alguma identidade entre a mente humana e o mundo exterior a ela — sendo essa identidade aquilo que mais importa à imaginação.

Vocês repararam como nos transportamos, aos poucos, desde a ilha até de volta ao Canadá do século xx. Haveria muito pouca literatura produzida em nossa ilha, e esse pouco que houvesse seria de ordem rigorosamente prática, como mensagens em garrafas, se é que se acharia ali alguma garrafa. A razão disso é que nós não somos primitivos de verdade: nossa imaginação não conseguiria operar num mundo assim senão nos termos do mundo que já conhecemos. Veremos a importância deste ponto mais adiante. Por ora pensem em Robinson Crusoé, um inglês do século xviii, vindo de uma nação de lojistas: ele não ficou escrevendo poesia; escreveu foi um diário e um livro-razão.

Mas vamos supor que fôssemos primitivos o bastante para desenvolver uma vida imaginativa própria. Começaríamos identificando os mundos humano e não humano de diversas formas. A mais comum, e mais importante para a literatura, é a divindade, um ser que é humano em sua forma e caráter gerais, mas aparenta possuir alguma ligação especial com o além — um deus solar, um deus da tempestade, um deus-árvore. Alguns povos identificam-se com determinados animais ou plantas, chamados totens; outros associam animais — reais ou imaginários, touros ou dragões — a forças da natureza; outros ainda atribuem poderes de controle sobre a natureza a certos seres humanos, em geral magos, às vezes reis. Vocês podem dizer que essas coisas pertencem à religião comparada ou à antropologia, não à crítica literária. Digo eu que são todas elas produtos do impulso de identificar o mundo humano com o mundo natural; são na realidade metáforas, e, tão logo deixam de ser crenças, ou mesmo antes disso, tornam-se puras metáforas, parte da linguagem poética. Horácio, num arroubo de jactância, disse uma vez que seus versos durariam enquanto continuassem as virgens vestais a subir o Monte Capitolino para prestar adoração no templo de Júpiter. O caso foi que poesia de Horácio durou mais que a religião de Júpiter, e o próprio Júpiter só sobrevive porque veio a passar da crença para a literatura.

Nenhuma sociedade humana é tão primitiva que não tenha alguma espécie de literatura. O único porém é que a literatura primitiva não chegou ainda a distinguir-se dos outros aspectos da vida: ainda está incrustada na religião, na magia e nas cerimônias sociais. E possível, no entanto, observar a expressão literária plasmar-se em meio a tudo isso e formar como uma moldura imaginativa que contém a literatura dela descendente.

Conta-se uma série de histórias sobre deuses, e cria-se uma mitologia. Os deuses assumem certas características: há um deus travesso, um deus zombeteiro, um deus fanfarrão; os mesmos tipos de personagem vão introduzindo-se nas lendas, nos contos populares e, à medida que a literatura evolui, na ficção. Os rituais e danças tomam uma forma dramática, e, com o tempo, desenvolve-se um gênero teatral independente. Os poemas utilizados em ocasiões específicas — hinos bélicos, cantigas de trabalho, lamentos fúnebres, canções de ninar — tornam-se formas literárias tradicionais.

A lição disso tudo é que cada forma literária tem sua linhagem, e que podemos rastrear sua ascendência até os primórdios. Somente uma prévia experiência com a literatura pode fazer um escritor querer escrever, e ele começará pela imitação do que quer que já tenha lido — em geral, a produção escrita do povo ao seu redor, isto lhe proporciona aquilo que se chama convenção: uma determinada maneira típica e socialmente aceita de escrever. Um jovem poeta da época de Shakespeare provavelmente escreveria sobre a frustração do seu desejo sexual; um jovem poeta de hoje provavelmente escreveria sobre a liberação do seu desejo sexual — mas em ambos os casos a escrita é convencional. Após trabalhar por um tempo dentro dessa convenção, seu próprio senso de forma vai desenvolvendo-se a partir de seu conhecimento da técnica literária. Ele não cria a partir do nada; e o que quer que tenha a dizer só pode ser dito de um modo reconhecívelmente literário..Talvez compreendamos isso melhor tomando o exemplo do pintor. Surgem pintores por aí desde a última era do gelo, e espero e]que surjam muitos outros ate a próxima: eles nos mostram, com originalidade, todos os possíveis e imagináveis modos de

enxergar. No entanto, os problemas técnicos ou formais de composição envolvidos na obtenção de certas cores e formas sobre uma superfície plana, normalmente retangular, permanecem os mesmos desde o princípio.

Assim também na literatura. Em ficção, os problemas técnicos de compor uma história interessante para o leitor, de construir suspense, de encontrar os pontos lógicos onde a história deve começar e onde deve terminar não mudam muito com a época ou a cultura. E. M. Forster comentou uma vez que, não fosse o dobrar dos sinos das igrejas nos funerais e nos casamentos, um romancista dificilmente saberia onde parar — podia acrescentar um terceiro final convencional: o momento do auto-conhecimento, quando o personagem descobre algo de si mesmo após uma experiência crucial. Mas casamentos, mortes e cerimônias de iniciação sempre foram os pontos focais da imaginação criativa, hoje tanto quanto há milhares de anos. Se vocês abrirem a Bíblia, por exemplo, logo vão chegar ao episódio em que a filha do faraó encontra o recém-nascido Moisés. Eis uma história convencional, o nascimento misterioso de um herói. Ela foi contada a respeito de um rei da Mesopotâmia muito antes de existir qualquer Bíblia; incorporou-se à história de Perseu, na mitologia grega; transportou-se então à literatura pela peça de Eurípides *Íon;* depois, foi usada por Plauto, Terêncio e outros escritores de comédias; por fim, tornou-se um recurso e ficção, como em *Tom Jones* e *Oliver Twist*, e segue até hoje firme e forte.

A literatura popular, o tipo de historia que se e por diversão, é sempre convencionalíssima. Se vocês pegam uma história de detetive, talvez fiquem até a última página sem descobrir o assassino, mas já sabem de antemão que tipo de coisa vai acontecer. Se lerem a

ficção publicada em revistas mininas, lerão a história da Cinderela repetida à exaustão. Nos suspenses a história repetida é a do Barba Azul. Num faroeste encontraremos um desenvolvimento da convenção pastoral, que aparece em escritores de todas as épocas, Shakespeare incluso. O mesmo vale para as personagens: os deuses travessos ou fanfarrões dos mitos e do folclore primitivo são personagens do mesmo gênero dos que medram em Faulkner ou Tennessee Williams. Os já mencionados Plauto e Terêncio, escritores de comédias em Roma 200 anos antes de Cristo, tiravam suas tramas, em grande parte, de escritores gregos ainda mais remotos. Geralmente era assim: um rapaz apaixona-se por uma cortesã, o pai dela diz que nada feito, um servo matreiro ludibria o pai, e o rapaz leva a moça. Troquem a cortesã por uma corista, o servo por um mordomo e o pai por Tia Agata, e terão o mesmo enredo e o mesmo elenco de um romance de P. G. Wodehouse, A popularidade de Wodehouse em muito se deve ao uso que faz de enredos padronizados. É claro que ele não leva seus próprios enredos a sério; faz troça deles pela maneira como os utiliza, assim como Plauto e Terêncio em seu tempo.

Nosso princípio, então, é que a literatura só pode derivar suas formas de si mesma: elas não podem existir fora da literatura, assim como a sonata e a fuga, formas musicais, não podem existir fora da música. Este princípio é importante para entender o que se passa hoje na nossa literatura. Quando o Canadá ainda era um país de pioneiros, esperava-se que um novo país, uma nova sociedade, um novo meio ambiente e novas experiências fossem produzir uma nova literatura. Assim, desde então os escritores canadenses, eu entre eles, vêm dizendo que o Canadá estava prestes a ganhar uma literatura novinha em folha. Mas essas novidades só fornecem conteúdo, e não formas literárias. Estas só

poderiam surgir da literatura que os canadenses já conheciam. Gente vinda da Inglaterra para o Canadá nos anos 1830, por exemplo, começou a escrever dentro das convenções então correntes na literatura inglesa. E nem mais poderiam fazer: eles não eram primitivos, e nunca poderiam olhar o mundo com os olhos dos índios. Ao tomarem a pena, produziam imitações baratas de Byron, Scott e Tom Moore, porque era o que costumavam ler. Pela mesma razão os escritores canadenses contemporâneos saem com arremedos de D. H. Lawrence e W. H.Auden.

O mesmo se deu nos Estados Unidos — previa--se que novas ***Ilíadas*** e ***Odisséias*** eclodissem dentre as velhas florestas do novo mundo. Os americanos foram um pouco mais afortunados que nós, canadenses: eles tiveram mesmo autores originais o bastante para produzir seus épicos nacionais. Esses épicos nacionais não se pareciam nem um pouquinho com a ***Iliada*** e a ***Odisséia***; eram livros como ***Huckleberry Finn*** e ***Moby Dick,*** desenvolvidos a partir de convenções bem diferentes das de Homero. Mas será mesmo que não se parecem nem um pouquinho? À primeira vista são bem diferentes; porém, quanto mais a fundo se conhece tanto a ***Odisséia*** como ***Huckleberry Fitai,*** mais impressionado se fica com as semelhanças: os disfarces, as mentiras engenhosas contadas para se livrar de apuros, as empolgantes aventuras com repentinas viradas trágicas, a mescla do estranho com o familiar, o sentimento de um companheirismo humano mais forte que qualquer desastre. Já Melville se desdobra para explicar como é que sua baleia-branca vem a pertencer à mesma família de monstros marinhos presentes em mitos gregos e na Bíblia.

Não estou dizendo que não há nada de novo na literatura; estou dizendo que tudo é novo, mas também reconhecível como a mesma espécie de coisa que o velho, assim como um novo bebê é genuinamente um novo indivíduo, mas também um exemplo de algo muito comum, um ser humano, pertencente à mesma linhagem que o primeiro dos seres humanos. Vocês perguntam, agora, aonde é que eu quero chegar com isso. Respondo que a dois pontos.

Primeiro, vocês lembram que eu distingui entre a linguagem da imaginação, que é a da literatura, e outras duas linguagens: a da consciência, que produz a conversa corriqueira, e a das habilidades ou conhecimento prático, que produz informação, como a ciência e a história. Estas duas linguagens são ambas formas de interlocução, empregadas para dirigir-se diretamente a alguém. Não há um interlocutor direto na literatura: o que importa nela não é o que se diz, mas como se diz. O autor literário não vai dar informações nem sobre um tema nem sobre seu estado mental: ele vai, sim, tentar deixar que alguma coisa adquira uma forma própria — quer seja um poema, uma peça, um romance, o que for. Por isso e que não se pode produzir literatura voluntariamente, da maneira como se escreveria uma carta ou um relatório. Pelo mesmo motivo não adianta pedir a um poeta que mude seu jeito de escrever para que se nos torne mais compreensível. O escritor literário só consegue exprimir aquilo que adquire forma em sua mente. É um grande erro opor um escritor convencional a um escritor original: todos os escritores são convencionais, pois todos precisam enfrentar o mesmo problema de transferir sua linguagem da fala trivial para a imaginação, junto ao escritor sério mas medíocre, a convenção faz-lhe soar igual a um monte de gente; junto

ao escritor popular, fornece-lhe uma fórmula a ser explorada; junto ao escritor sério e bom, liberta dele as suas experiências ou emoções e incorpora-as na literatura, o lar delas.

Aqui vai um poema dum contemporâneo de Shakespeare, Thomas Campion:

When thou must home to shades of underground,

And there arriv'd, a new admired guest,

The beauteous spirits do engirt thee round,

White lope, blithe Helen, and the rest,

To bear the stories of thy finish'd love

From that smooth tongue whose music hell can move;

Then wilt thou speak of banqueting delights,

Of masques and revels which sweet youth did make,

Of tourneys and great challenges of knights,

And all these triumphs for thy beauty’s sake:

When thou hast told these honours done to thee,

Then tell, O tell, how thou didst murder me.

***

Quando no Hades fizeres morada,

Nova hóspede que causa impressão,

Por formosos espíritos cercada,

Divas aos montes prestando atenção

Na história do teu acabado amor,

Na voz que até ao Inferno causa ardor,

Falarás de banquetes suntuosos,

Grandes festas e bailes mascarados,

Duelos de cavaleiros valorosos,

Triunfos em teu nome conquistados.

Contadas as honras que granjeaste,

Conta, oh! conta como me mataste.

O poema foi escrito segundo a convenção em voga entre os poetas românticos da época: o eu lírico está sempre apaixonado por uma donzela fria e turrona, cuja indiferença ao seu afeto pode até levá-lo à loucura ou à morte. Isto é pura convenção, e seria total perda de tempo ir pesquisar a vida amorosa de Campion -

impossível achar qualquer experiência real por trás do poema. Campion em pessoa era poeta, crítico e um compositor que encaixava seus poemas nas próprias composições musicais. Era também um profissional liberal que começou no Direito, mais tarde se dedicou à Medicina e ainda serviu no exército por um tempo. Em outras palavras, era um homem ocupado, que não tinha lá muito tempo para ser assassinado por donzelas cruéis. O poema usa a linguagem religiosa, mas não de uma religião em que Campion pudesse jamais acreditar. Ao mesmo tempo é um poema absolutamente adorável, é a pura perfeição; e, se alguém aí acha que um poema convencional não passa de exercício literário, e que consegue escrever um poema melhor a partir da experiência real, eu duvidaria do seu sucesso. Mas não posso explicar qual a verdadeira proeza de Campion nesse poema sem antes chegar ao meu segundo ponto.

Todos os temas, personagens e histórias que encontramos na literatura pertencem a uma grande família interligada. Constatamos isso ao refletir, por exemplo, sobre palavras como *tragédia*, *comédia, sátira* e *romance* — modos típicos de contar histórias. Estamos toda hora associando nossas experiências literárias: lembramo-nos de outra história já lida, de outro filme já visto ou de outro personagem que nos marcou. Com a maior parte das pessoas, pela maior parte do tempo, isso ocorre inconscientemente, mas só o fato de que chega a ocorrer sugere que, na literatura, talvez não se leia um poema ou livro após o outro, mas antes exista um tema real a ser estudado, assim como na ciência, e que quanto mais se lê mais se aprende sobre a literatura como um todo. Este conceito de "literatura como um todo[1]' suscita outra questão: será possível obter, ainda que da forma mais tosca e esboçada, uma visão panorâmica da literatura como um

todo, isto é, como um objeto de estudo coerente e não apenas uma pilha de livros? Nos últimos anos vários críticos têm trabalhado com essa hipótese, e todos eles tomam por ponto de partida a literatura primitiva que acabamos de tratar.

Construir uma obra de arte exige certo princípio de repetição ou recorrência: é o que confere ritmo à música e padrão à pintura. A literatura, como vimos, tem muito isso de identificar o mundo humano com o mundo natural em torno e buscar analogias entre os dois. Na natureza a mais óbvia repetição ou recorrência é o ciclo. O sol atravessa o céu, cede vez à escuridão e então volta a despontar; as estações sucedem-se da primavera ao inverno, para retornar à primavera; a água corre desde a fonte até o mar, regressando na chuva. A vida humana vai da infância à morte e recomeça num novo nascimento. Um sem-fim de mitos e histórias primitivas, então, vinculam-se a esse ciclo que se estende como uma espinha dorsal através da vida humana e da vida natural.

As mitologias são repletas de jovens deuses ou heróis que passam por variadas aventuras bem-sucedidas, são abandonados ou traídos e mortos, e então retornam à vida, evocando o movimento do sol céu afora e escuridão adentro, ou a progressão das estações através do inverno e da primavera. Às vezes eles acabam engolidos por uma enorme besta marinha ou mortos por um javali; ou entram a vagar por um submundo estranho e obscuro para então, com esforço hercúleo, escaparem dali. Mitos desse gênero permeiam histórias como as de Perseu, Teseu e Hércules, na mitologia grega, e insinuam-se em vários episódios bíblicos. Costuma haver, também, uma figura feminina. Alguns dos críticos que mencionei defendem que essas histórias todas se originam de uma

só — uma única história que talvez jamais tenha existido em lugar nenhum como história completa, mas que podemos reconstruir a partir dos mitos e lendas que chegaram até nós. O poeta Robert Graves tentou fazer isso, no seu livro ***A deusa branca.*** Graves tem um poema chamado “Para Juan no solstício de inverno”: Juan é seu filho, e o solstício de inverno é a época do Natal, o ponto baixo do ano, quando acendemos a lareira e penduramos lanterninhas numa árvore, originalmente para assegurar que as luzes do mundo não se apagassem todas de uma vez. O poema começa assim:

There is one story and one story only

That will prove worth your telling,

Whether as learned bard or gifted child;

To it all lines or lesser gauds belong

That startle with their shining

Such common stories as they stray into.

Há uma história e uma história apenas

Que merece por ti ser contada,

Seja feito bardo ou meníno-prodígio.

A ela pertencem todo verso ou toda pompa

Que com seu brilho estremecem

As historietas em que vagueiam.

Na versão de Graves dessa única história, a heroína é uma “deusa branca”, uma figura feminina associada à lua, que pode ser uma donzela, uma esposa, uma bela mas traiçoeira bruxa ou sereia, uma idosa sinistra ou uma feiticeira do mundo inferior, como Hécate e as bruxas de ***Macbeth.*** Graves diria que a eloqüência e o poder do poema de Campion se devem à evocação dessa deusa branca em um dos seus aspectos mais freqüentes: o da feiticeira sinistra que, no inferno, tripudia sobre os corpos assassinados de seus amantes. Ao dizer que essa e a única história de toda a literatura que vale a pena contar, Graves defende que os grandes gêneros literários, como a comédia e a tragédia, nasceram como episódios dela. As comédias derivam da fase em que um deus e uma deusa vivem felizes conto consortes bem-casados; já as tragédias derivam da fase em que o amante é abandonado e morto, enquanto a deusa branca renova sua juventude aguarda a próxima rodada de vítimas.

Eu, de mim, penso que a história de Graves central à literatura, mas se encaixa em outra ai mais ampla e conhecida. Para explicar qual é ela vou precisar levar vocês de volta — e pela última vez, espero — àquela ilha deserta e aos três níveis da mente.

Como eu disse, começamos olhando para o mundo com o nosso intelecto e as nossas emoções. Ocasionalmente temos uma sensação de identidade com o nosso entorno — o “gosto disso” —, mas a experiência mais freqüente é a de nos sentirmos dentro de nós mesmos e isolados desse mundo. Eu mencionei Robinson Crusoé com seu

diário e seu livro-razão: tudo o que ele anotava no livro-razão eram as vantagens e desvantagens da sua situação, e agora talvez vocês entendam por que lhe parecia importante manter esse registro. Se quiséssemos desenvolver nesse novo mundo uma imaginação que pertencesse a ele, começaríamos mais ou menos assim: “Sinto-me separado, isolado deste mundo, mas certas vezes me senti como se ele fosse parte de mim. Espero que eu volte a experimentar essa sensação, e que da próxima vez ela não se esvaia”. Este é um delineamento borrado, nebuloso, da história tantas vezes contada de como o homem já viveu numa era de ouro, ou num jardim do Éden ou das Hespérides, ou numa ilha feliz do Atlântico, e como esse mundo foi perdido, e como esperamos retornar para ele um dia. Eu disse que esse é um sentimento de identidade perdida, e que a poesia, ao usar a linguagem da identificação — a metáfora —, tenta reconduzir-nos a imaginação de volta a esse sentimento. Pelo menos é o que muitos poetas afirmam tentar fazer. Blake, por exemplo:

Minha obra é de natureza visionária ou imaginativa; é uma tentativa de restaurar o que os antigos chamavam Era de Ouro.

Ou Wordsworth:

Paradise, and groves

Elysian, Fortunate Fields—Like those of old

Sought in the Atlantic Main—why should they be

A history only of deparar things,

Or a mere fiction of what never was?...

I, long before lhe blissful hour arrives,

Would chant, in lonely peace, the spousal verse

Of this great consummation.

***

Paraíso, e bosques

Elísios, sim, Ilhas Afortunadas —

Das antigas, atlânticas —, por que

Seriam eles coisas do passado,

Ou mera ficção do que jamais foi?...

Eu, muito antes da hora feliz,

Cantaria, só, o verso esponsal

Desta grande consumação.

Ou D. H. Lawrence:

If only I am keen and hard like the sheer tip of a wedge

Driven by invisible blows,

*The rock will split***,** *we shall come at the wonder,*

[we shall find the Herispedes.

* * *

Se ao menos eu for duro e firme como as costas

[de um machado

Conduzido por golpes invisíveis,

A rocha se partirá, nós nos maravilharemos,

|encontraremos as Hespérides.

Ou ainda Yeats, no poema “Rumo a Bizâncio”, de onde retirei o título deste capítulo, “A escola de canto”:

An aged man is but a paltry thing.

A tattered coat upon a stick, unless

Soul clap its hands and sing, and louder sing

For every tatter in its mortal dress,

Nor is there singing school but studying

Monuments of its own magnificence;

And therefore I have sailed the seas and come

To the boly city of Byzantium.

***

Um velho é uma coisa pouco marcante,

Trapos sobre uma bengala, a não ser

Que sua alma bata palmas e cante

Por cada trapo que ostente ao morrer,

Sem escola de canto, como estudante

De obras em seu resplandecer;

Assim naveguei, em nobre empreitada,

Rumo a Bizâncio, a cidade sagrada.

A história da perda e reconquista da identidade é, a meu ver, o arcabouço de toda a literatura. Nela se insere a história do herói de mil faces, como o chama um crítico [1] — o herói cujas aventuras, morte, desaparecimento e casamento ou ressurreição constituem os pontos focais do que depois

se torna a tragédia, a sátira e a comédia na ficção —, bem como os estados emocionais que se manifestam em formas como o gênero lírico, que normalmente não conta uma história.

Notamos como é raro os escritores modernos referirem essas visões de cidades sagradas ou jardins felizes — se bem que, quando o fazem, sabem muito bem do que falam. Eles dedicam muito mais tempo à miséria, à frustração e ao absurdo da existência humana. Em outras palavras, a literatura não só nos conduz à reconquista da identidade, mas também separa este estado do seu oposto: o mundo de que não gostamos e de que nos queremos afastar.

O tom com que a literatura trata este mundo não é moralizante, mas o que chamamos de tom irônico. A ironia permite-nos observar o plano geral de uma situação — há ironia numa peça quando, por exemplo, sabemos melhor o que está se passando do que os personagens — e, assim, permite-nos desligar, pelo menos imaginativamente, de um mundo em que preferiríamos não estar envolvidos.

Conforme a civilização se desenvolve, ficamos mais preocupados com a vida humana e menos conscientes da nossa relação com a natureza não humana. A literatura reflete essa mudança: quanto mais avançada é a civilização, mais tende sua literatura a lidar com conflitos e problemas puramente humanos. Os deuses e heróis dos mitos antigos entram em extinção, dando lugar a pessoas como nós. Em Shakespeare ainda nos deparamos com heróis que vêem fantasmas e se expressam em magnífica poesia, mas no tempo de ***Esperando Godot,*** de Samuel Beckett, os personagens já falam em prosa e são eles próprios os

fantasmas. É preciso atentar às figuras de linguagem usadas por um autor, às suas imagens e símbolos, para perceber que, sob toda a complexidade da vida humana, ainda nos assombra aquele olhar inquieto para uma natureza exótica, e que ainda não fomos capazes de superá-lo. Acima de tudo, é preciso atentar ao todo de uma obra literária, ao seu título, ao seu tema principal, ou seja, ao propósito do autor, para entender como a literatura ainda cumpre a mesma função que no passado cabia à mitologia, só que preenchendo as enormes figuras turvas dela com um jogo mais nítido de luzes e sombras.

NOTAS

1 O autor se refere a Joseph Campbell, em O herói de mil faces. São Paulo, SP; Pensamento, 1995, 11ª edição - NT.

3. *Gigantes no tempo*

Nas últimas duas palestras andamos às voltas com a seguinte questão: que tipo de realidade está presente na literatura? Quando vocês assistem a uma peça de Shakespeare, sabem que nunca existiu Hamlet nenhum, Falstaff nenhum. É até possível que tenha havido na Dinamarca um príncipe chamado Hamlet, ou na Inglaterra um Sir John Fastolf (e de fato houve, chegando inclusive a aparecer numa peça anterior de Shakespeare); só que essas figuras históricas têm tanto a ver com o Hamlet e o Falstaff shakespearianos quanto qualquer um de nós. Apraz aos poetas convencer as pessoas, sobretudo as ricas e influentes, de que podem imortalizá-las com uma menção num poema. Às vezes podem mesmo. Se houve algum dia um guerreiro brutamontes e rabugento chamado Aquiles no exército grego, ele ficaria surpreso de saber que seu nome permanece conhecido três mil anos depois — se ficaria contente é outra questão. Admitindo que tenha mesmo existido um Aquiles histórico, são duas as razões por que seu nome permanece conhecido: primeiro, Homero escreveu sobre ele; segundo, praticamente tudo que Homero disse a respeito dele são completos disparates. Ninguém jamais adquiriu invulnerabilidade ao submergir em um rio; ninguém jamais lutou contra um deus fluvial; ninguém jamais nasceu de uma ninfa do mar. Qualquer indivíduo, seja Aquiles, Hamlet, o Rei Artur ou o pai de Charles Dickens, ao ser inserido na literatura, é logo absorvido por ela, e sua vida real já não tem a mais mínima importância. Irrealidades não parecem tão cheias de vida passados três mil anos. Este é o tipo de problema em que agora vamos passar a deter-nos: o fato de que os conteúdos da literatura não são nem reais nem irreais. As palavras ***imaginário***, significadora do que é irreal,

e ***imaginativo***, significadora do que produz o escritor, referem-se a coisas totalmente distintas.

Apesar disso, entende-se por que o poeta ganhou a reputação de mentiroso autorizado: o próprio termo ***poeta*** quer dizer “mentiroso” em algumas línguas, e os termos que usamos em crítica literária, ***fábula, ficção, mito***, vieram todos significar algo em que não se pode acreditar. Na era vitoriana, muitos pais proibiam os filhos de ler romances por não dizerem “a verdade”. Hoje, porém, não encontraremos muitas pessoas razoáveis que neguem aos poetas a prerrogativa de alterar os fatos a seu bel-prazer quando tomam um tema da história ou da vida corrente. Um historiador faz afirmações específicas e particulares, como “A batalha de Hastings ocorreu no ano de 1066”, e é julgado pela veracidade ou falsidade do que afirma — ou ocorreu a tal batalha na tal data ou não. Já o poeta, diz Aristóteles, nunca faz afirmações factuais, muito menos particulares ou específicas. Não é a função do poeta informar-nos o que aconteceu, mas o que acontece. Ele não nos conta aquilo que se deu, mas aquilo que se dá sempre — o evento típico, recorrente ou, como chama Aristóteles, universal. Não leríamos ***Macbeth*** para aprender sobre a história escocesa — lemos ***Macbeth*** para descobrir o que se passa com um homem que conquista um reino à custa de sua alma. Quando, no ***David Copperfield***, de Dickens, encontramos um personagem como Micawber, nossa sensação não é que Dickens chegou a conhecer um homem tal e qual, mas sim que há algo de Micawber em todas as pessoas que conhecemos e em nós mesmos. Nossas impressões sobre a vida humana vão acumulando-se uma a uma e, para a maioria de nós, permanecem vagas e desorganizadas. Na literatura, porém, muitas dessas impressões de repente ganham

ordem e foco. Isto é parte do que Aristóteles quer dizer quando fala em evento humano típico ou universal.

Pois bem, mas como isso tudo explica Aquiles, invulnerável exceto no calcanhar e nascido de uma ninfa marítima? Se ninguém é assim, como é que se pode considerar Aquiles uma figura típica ou universal? Aqui está em jogo outro tipo de princípio. Dissemos antes que, quanto mais realista um escritor e mais parecidas conosco as suas personagens, maior a sua propensão para a ironia, isto é, para colocar-nos acima das personagens, de onde possamos afastar-nos do mundo delas e vê-lo com clareza e em totalidade. O Aquiles de Homero representa a técnica oposta: a do herói, um personagem sobre-humano, formidável. Aquiles é mais cio que qualquer homem poderia ser, mas é também o que qualquer homem desejaria ser, e faz o que fariam quase todos se tanta força tivessem. Não é o retrato de um herói individual, mas a força ardente do desejo, da frustração e do descontentamento humanos, algo presente em cada um de nós, parte da humanidade inteira. Sendo um modelo ideal, Aquiles pode ser um semideus, unido à natureza a ponto de ter uma mãe no mar e um inimigo no rio, e ainda atrair vivo interesse das divindades celestes. De mais a mais, o mito não deixa de apresentar também uma perspectiva irônica: a do herói que, com toda a sua força sobre-humana, luta contra algo que não consegue entender. Ninguém liga mais para o Aquiles histórico, se e que jamais houve algum, mas o Aquiles mítico reflete uma parte das nossas próprias vidas.

Vamos deixar isso um pouco de lado e voltar à questão da imagística. O que acontece quando um poeta usa uma imagem, um objeto da natureza, digamos, um rebanho de ovelhas ou um campo de flores? Essas imagens, se

usadas pelo poeta, hão de ter um uso poético: se converterão em ovelhas poéticas e flores poéticas, absorvidas e assimiladas pela literatura e expressas numa linguagem literária, balizada por convenções literárias. Em literatura jamais temos somente as ovelhas que mordiscam a grama ou somente as flores que desabrocham na primavera — há sempre alguma razão literária para usá-las, isto é, há sempre um elemento da vida humana que encontra nelas alguma correspondência, semelhança ou representação. Essa correspondência entre o natural e o humano é um dos significados da palavra ***símbolo.*** Pode-se dizer então que, quando o escritor usa uma imagem ou um objeto do mundo ao seu redor, ele o torna um símbolo.

Há vários modos de fazer isso. Além da literatura, há todas as estruturas verbais do senso prático, da religião, da moralidade, das ciências, da filosofia; e uma das ocupações da literatura é ilustrá-las, transpondo idéias abstratas para imagens e situações concretas. Quando essa transposição é deliberada, temos uma alegoria, em que o escritor diz mais ou menos o seguinte: “Com ***ovelhas*** não me refiro, na verdade, a ovelhas, mas a um grupo político ou religioso”. Penso em ovelhas porque acabei de ouvir no rádio uma cantata de Bach que começa assim: “As ovelhas podem pastar tranquilas onde um bom pastor olha por elas”. Foi num programa de música religiosa, então imagino que o pessoal viu nas ovelhas os cristãos e no bom pastor, Jesus Cristo. Podia até ser, mas acontece que por acaso essa cantata em específico é secular, composta para comemorar o aniversário de algum principezinho alemão lá, de maneira que o bom pastor é o príncipe, e as ovelhas, seus súditos, os pagadores de impostos. Agora, sejam as ovelhas uma alegoria política ou religiosa, elas são alegóricas; e, se são alegóricas, são literárias.

Há uma imensidade de alegorias na literatura muito mais do que geralmente percebemos, mas as alegorias diretas andam fora de moda: poucos escritores modernos apreciam ver suas imagens limitadas a interpretações fechadas e específicas; e, na esteira deles, os críticos modernos julgam a alegoria uma coisinha um bocado simplória. É que a alegoria, por ser a ilustração literária de um preceito político, religioso ou moral, exige que tanto o escritor como seu público estejam firmemente convencidos da realidade e da importância desses preceitos — e os escritores e os públicos do mundo moderno, em geral, não estão.

Um meio mais comum de indicar o caráter literário de uma imagem é pela alusão a outra criação literária. A literatura tende a ser muito alusiva, e seus elementos centrais, como os clássicos gregos e romanos, a Bíblia, Shakespeare e Milton, ecoam sem cessar em outras obras. Para dar um exemplo simples, muitos de vocês devem conhecer o poema e G. K. Chesterton sobre o burro que não se importa de ser todo desengonçado e ridículo porque, como conclui o poema:

I also had my hour;

One far fierce hour and sweet:

There was a shout about my ears,

And palms before my feet.

Também eu tive minha hora,

Hora distante, feroz, doce:

Um clamor nos meus ouvidos,

E muitas palmas a meus pés.

A referência ao Domingo de Ramos não é um recurso incidental, mas o propósito mesmo do poema: quem não captar a referência não vai captar nada. Em outros poemas encontramos referências aos mitos clássicos. Um dos primeiros de Yeats, chamado “As penas do amor”, diz assim na segunda estrofe:

And then you came with those red mournful lips,

And with you came the whole of the world's tears,

And all the trouble of her labouring ships,

And all the trouble of her myriad years.

***

Vieste, lábios rubros pesarosos,

E, contigo, do mundo todo as lágrimas,

E a faina dos seus barcos operosos,

E os seus anos sem fim de tantas lástimas.

Mas Yeats vivia remendando seus poemas, mormente os primeiros, e na edição final de sua poesia reunida temos a seguinte versão:

A girl arose that had red mournful lips

And seemed the greatness of the world in tears,

Doomed like Odysseus and the labouring ships

And proud as Priam murdered with his peers.

***

A moça, lábios rubros de pesar,

Trouxe deste mundo o grande tormento,

Como Ulisses condenada a vagar,

Como Príamo no fatal momento.

As duas versões fazem referência a algo da tradição literária: a referência tia primeira é vaga; a da segunda, precisa. Yeats julgou a referência precisa uma melhoria.

A alusividade literária é significativa porque demonstra algo que vimos dizendo desde o início: que, na literatura,

não apenas lemos poemas e romances um após outro, mas ingressamos num mundo completo do qual cada obra literária faz parte. Isto afeta o escritor tanto quanto o leitor. Muita gente pensa que um escritor original se inspira diretamente na vida e que só os escritores vulgares ou de segunda mão se inspiram em livros. É bobagem. A única inspiração que vale a pena ter é a que clarifica a forma do que se está a escrever, e será muito mais fácil encontrar isso em algo que já apresenta uma forma literária. Não é muito comum toparmos com um poema que dependa inteiramente duma alusão, como o poema de Chesterton, mas a alusividade permeia toda a nossa experiência literária. Se não conhecemos a Bíblia e as histórias centrais da literatura grega e romana, por mais que leiamos livros e freqüentemos o teatro, o nosso conhecimento da literatura não cresce, assim como não cresce o nosso conhecimento da matemática se não aprendemos a tabuada de multiplicação. Esbarramos aqui num problema educacional — o que se deve ler e quando —, e teremos de voltar a ele mais adiante.

Como eu disse antes, na literatura nada há de novo que não seja o velho remoldado. A última moda na dramaturgia é o chamado teatro do absurdo, uma forma de escrita totalmente estrambótica onde vale tudo e não há regras racionais. Numa dessas peças, *A cantora careca,* de Ionesco, dois personagens, um sr. e uma sra. Martin, travando conversação, ficam com a impressão de que se conhecem, e descobrem que viajaram no mesmo trem pela manhã, levam o mesmo sobrenome, moram no mesmo endereço, dormem no mesmo quarto e têm ambos uma filha de dois anos chamada Alice. O sr. Martin acaba por concluir que deve estar conversando com sua esposa desaparecida, Elizabeth. Essa cena constrói-se sobre duas das mais sólidas convenções

literárias: uma, a situação irônica em que duas pessoas, pouco sabendo uma da outra, estão intimamente relacionadas; a outra, o recurso antiquíssimo e não raro piegas denominado pelos críticos “a cena de reconhecimento”, em que o filho e herdeiro há muito desaparecido retorna da Austrália repentinamente no último ato. A graça na cena de Ionesco e que é urna paródia, ou caricatura, dessas convenções tão conhecidas. A alusividade da literatura é parte de sua qualidade simbólica de sua capacidade para absorver em seu corpo imaginativo qualquer elemento do mundo natural ou humano.

Outro famoso poema, *Caminhava solitário como uma nuvem*, de Wordsworth, conta como o poeta contempla um campo de narcisos e, tempos depois, recolhido em casa, nota que o campo:

They flash upon that inward eye

Which is the bliss of solitude;

And then my heart with pleasure fills,

And dances with the daffodils.

***

Reluz a esse olhar introspecto

Que é a delícia de estar só;

Meu coração, todo sorrisos,

Desata a dançar com os narcisos.

As flores viram flores poéticas tão logo identificadas com uma mente humana. Temos aqui uma imagem do mundo natural, um campo de narcisos, retida no interior da mente humana, que a transporta para o mundo da imaginação. O que dá magia poética aos narcisos é a visão e emoção humana a irradiar deles. A princípio a mente humana e a mente individual de Wordsworth; mas, no que ele escreve o poema, ela torna-se também as nossas mentes. Não há auto-expressão aí, porque, no momento em que o poema se apresenta, o indivíduo Wordsworth sumiu. O princípio geral aqui é que em literatura não existe esse negócio de auto-expressão.

Em outras palavras, a literatura não absorve só as figuras históricas — absorve também o poeta. Como dissemos em nossa primeira palestra, o poeta, como pessoa, não é mais sábio nem melhor do que ninguém. E apenas um homem com uma habilidade especial para juntar palavras, mas fora isso talvez não tenha nada que mereça nossa atenção. A maioria dos poetas conhecidos tem biografias conhecidas, e alguns, como Byron, tiveram casos amorosos divulgados aos quatro ventos, mas é somente por algum interesse secundário que traçamos paralelos entre a vida e a obra de um poeta. Byron escreveu um poema dedicado a uma donzela ateniense, e houve de fato uma donzela ateniense, uma menina de 12 anos cujo preço, fixado pela mãe em 30 mil piastras, Byron se recusou a pagar. Wordsworth escreveu uns poemas

adoráveis sobre uma moça chamada Lucy, personagem de sua invenção. Só que Lucy e tão real quanto a donzela ateniense. Alguns poetas, como Milton, dão a impressão de ter sido grandes homens que por acaso foram poetas mas que teriam sido grandes em qualquer coisa que fizessem. Já outros poetas igualmente grandes, como Homero e Shakespeare, dão só a impressão de ter sido grandes poetas. De Homero nada sabemos. acreditam alguns que existiram dois Homeros ou uma comissão de Homeros. Pensamos logo num velho cego, mas essa imagem é de um personagem seu. De Shakespeare não ficou nenhum registro além de uma ou outra assinatura, uns quantos endereços, um testamento, um registro de batismo e o retrato de um homem que é claramente um idiota. Não relacionamos os poemas e peças que lemos com os artistas que os escreveram, e nem sequer diretamente com nós mesmos; relacionamo-los uns com os outros. A literatura é um mundo que tentamos construir e acessar ao mesmo tempo.

O poema de Wordsworth é-nos útil como exemplo de um daqueles poemas em que o poeta manifesta expressamente sua intenção. Eis aqui outro que não nos diz nada, somente nos dá a imagem — “A rosa doente”, de Blake:

O Rose, thou art sick!

The invisible worm

That flies in the night,

In the howling storm,

Has found ont thy bed

Of crimson joy,

And his dark secret love

Does thy life destroy.

***

Ó Rosa, estás doente!

Esse verme invisível,

Que pela noite voa

Na tormenta horrível,

Descobre tua cama

De júbilo carmim.

Seu amor obscuro

Destrói rua vida assim.

Hazard Adams, autor de um livro recente sobre William Blake, conta que apresentou “A rosa doente” a uma classe de 6 estudantes e pediu que explicassem o significado do poema. 59 transformaram-no em uma

alegoria; o sexagésimo, um estudante de horticultura, julgou que Blake falava de doenças vegetais. Sempre que se tenta explicar o significado de um poema, acaba-se por transformá-lo, até certo ponto, numa alegoria — não há escapatória. Blake não está falando de doenças vegetais, mas de um assunto humano; e, ao "explicarmos" a rosa e o verme, temos de traduzi-los em algum aspecto da vida e dos sentimentos humanos. Aqui, a relação sexual afigura-se o aspecto mais próximo. Mas o poema não é de fato alegórico, e por isso nenhuma explicação para ele parecerá adequada: a eloqüência, a força, a magia poética escapam a todas as explicações. E, se não é alegórico, também não é alusivo. Ao lê-lo, podemos imaginar Eva no jardim do Éden, postando-se nua entre as flores — ela mesma a mais formosa flor, nas palavras de Milton — e aprendendo com a serpente que a sua nudez, assim como amor por esta inspirado, deveria ser algo obscuro e secreto. Esta alusão pode até nos ajudar a entender melhor o poema, pois nos conduz ao centro da imaginação literária ocidental, apresentando-nos a família de temas com que Blake se ocupa aí; mas o poema não depende da alusão bíblica, por mais que nunca fosse ser escrito sem a Bíblia. Numa coisa o estudante de horticultura acertou: ele viu que Blake estava mesmo falando de flores e vermes ao usar essas palavras, e não de outra coisa. Para entender o poema de Blake, então, deve-se tão-somente aceitar a existência de um mundo que é totalmente simbólico; um mundo onde rosas e vermes são cercados e possuídos pela mente humana a tal ponto que tudo o que ocorra com eles se revela idêntico a algo que ocorre na vida humana.

Teseu, no ***Sonho de uma noite de verão***, de Shakespeare, notou que:

The lunatic, the lover, and the poet

Are of imagination all compact.

***

O lunático, o amante e o poeta

São todos da mesma imaginação.

Teseu não é um crítico literário, é um pomposo afável, mas mesmo assim sua observação nos traz um fato importante: o lunático e o amante tentam identificar-se com alguma coisa, o amante com sua amada, o lunático com o que seja sua obsessão. As gentes primitivas também tentam identificar-se com totens, animais ou espíritos. Eu falei da magia no poema de Blake: essa palavra costuma ter uma aplicação um tanto vaga em crítica literária, mas magia é, propriamente, uma crença numa identificação da mesma espécie — o mago faz uma imagem de cera de algum desafeto seu, espeta nela um alfinete e a pessoa identificada com a imagem sente dor. Também o poeta é um identificador: identifica com a vida humana tudo que vê na natureza. É por isto que a literatura, e em particular a poesia, apresenta aquela analogia com a mente primitiva que mencionei na minha primeira palestra.

A diferença é mais importante. A magia e a religião primitiva são formas de crença; o amor e a insanidade são formas de experiência ou ação. Crença e ação estão intimamente ligadas, pois as ações de um homem revelam aquilo em que ele de fato crê. No domínio da crença a nossa contínua preocupação é com questões de realidade ou verdade: não se pode crer em nada enquanto não se possa dizer “isto é assim”. Mas a literatura, recordamos, jamais faz afirmações desse tipo: aquilo que o poeta e o romancista dizem está mais para “suponhamos esta situação”. Daí a impossibilidade de haver uma religião da poesia ou qualquer sistema de crenças fundado na literatura. Quando deixamos de crer numa religião, como o mundo romano deixou de crer em Júpiter e Vênus, os deuses dela convertem-se em personagens literários e retornam para o mundo da imaginação. Porém, uma crença só pode$_e$ ser substituída por outra. Os escritores têm, é claro suas crenças pessoais, e é natural sentirmos afeição especial por aqueles que parecem ver o mundo sob a mesma ótica que nós; mas todos sabemos, ou logo percebemos, que a verdadeira grandeza de um escritor mora em outra parte. O mundo da imaginação é um mundo de crenças nascituras ou embrionárias. Se vocês acreditarem no que lerem em literatura, poderão, literalmente, acreditar em tudo.

Vocês podem perguntar, então, qual é a utilidade de estudar um mundo de imaginação onde tudo é possível e tudo é admissível, onde não há certo e errado e onde todos os argumentos têm o mesmo valor. Uma das utilidades mais óbvias, penso eu, é o incentivo à tolerância: na imaginação as nossas próprias crenças são simples possibilidades, e ainda enxergamos as possibilidades das crenças alheias. Fanáticos e preconceituosos raramente tentam tirar algum proveito

da arte — estão obcecados demais por suas crenças e ações para enxergá-las como talvez simples possibilidades. Também há o outro extremo: o do diletante eternamente entretido por possibilidades e, assim, desprovido de convicções e poder de ação. Mas estes são bem menos comuns que os fanáticos e, no nosso mundo, bem menos perigosos.

O que produz a tolerância é o poder do distanciamento imaginativo, que nos permite tirar as coisas do alcance da ação e da crença. A experiência quase sempre trivial; o presente não é tão romântico quanto o passado; os ideais e as grandes visões teimam em tornar-se cafonas e sórdidos na vida prática. A literatura reverte este processo. Quando a experiência é afastada um pouco de nós, como a experiência da guerra napoleônica em ***Guerra e paz,*** de Tolstói, ela aumenta tremendamente em dignidade e exuberância. Lembro-me de Tolstói por ele ser um escritor que jamais tentaria glamorizar a guerra em si, ou relativizar o horror dela. Até em ***Guerra e paz*** há um elemento de ilusão, mas essa ilusão apresenta-nos uma realidade que não se encontra na experiência real de uma guerra: a realidade da proporção e da perspectiva, da visão ampla, da compreensão do todo — uma realidade que só o distanciamento pode dar. A literatura ajuda a criar esse distanciamento, assim como a história, a filosofia e tudo o mais quanto valha a pena estudar. Mas a literatura ainda tem algo mais a oferecer, uma peculiaridade muito sua, tão absurda e impossível quanto a magia primitiva que ela tanto lembra.

O título desta palestra, “Gigantes no tempo”, colhi-o da última frase da grande série de romances escrita por Marcel Proust, ***Em busca do tempo perdido.*** Proust diz que nossa experiência comum, onde tudo se dissolve no

passado e nada se sabe do porvir, não nos pode dar nenhum senso de realidade, muito embora a chamemos de vida real. Na experiência comum, achamo-nos todos na situação de um cão solto numa biblioteca, rodeados

por um mundo de significado que se ergue diante dos nossos olhos e não enxergamos. Proust conta uma história enorme que meandra pela vida francesa desde o final do século xix até o começo da Primeira Guerra Mundial, uma história enfeixa-da por certos temas e experiências recorrentes. A maior parte da narrativa é um registro dos ciúmes, perversões e hipocrisias da “vida real”, mas há ocasionais vislumbres de um êxtase e de uma serenidade infinitamente além dela. No fim da série, Proust (ou, que seja, o seu narrador) explica como uma tal experiência o transporta para fora da vida cotidiana e para fora do próprio tempo em que ele vive. É isto que lhe permite escrever o livro, na medida em que lhe possibilita olhar os homens não como experimentadores duma sucessão de momentos fugazes, mas como “gigantes imersos no tempo”.

O escritor não é um nem observador nem um sonhador. A literatura não reflete a vida, mas também não escapa ou se retira dela: engole-a. E a imaginação não para enquanto não engolir tudo. Qualquer que seja o ponto de que partimos e o rumo que tomamos, a sinalização da literatura continua a apontar para a mesma direção: para um mundo onde nada existe fora da imaginação humana. Se a imaginação pode destruir até o tempo — o inimigo de todas as coisas vivas e, para os poetas, o mais odiado e temido dos tiranos —, então ela pode destruir tudo. Voltamos aqui à questão levantada na primeira palestra: o limite da imaginação, um uni verso que é inteiramente possuído e ocupado vida humana, uma cidade que tem por subúrbios as estrelas.

Ninguém pode crer na existência de um tal lugar: literatura não e religião e não se dirige à crença. Mas, se taparmos da nossa mente a visão desse lugar, ou persistirmos em limitada deste ou daquele modo, alguma coisa dentro de nós morrerá — talvez a única coisa que nos importe manter viva.

4. *As chaves para a terra dos sonhos*

Tenho tentado explicar a literatura lançando vocês a uma situação primitiva, uma ilha deserta, onde pudessem observar a imaginação operando da maneira mais simples e direta. Vamos agora voltar os olhos para a nossa própria sociedade e ver que lugar a literatura ocupa nela, se é que ocupa algum. Imagine, cada um de vocês, que está caminhando pela rua de uma cidade do Canadá, por exemplo, Bloor ou Granville ou St. Catherine ou Portage Avenue. Tudo ao seu redor é uma sociedade artificialíssima, mas não é assim que você a vê: está tão acostumado com ela que a percebe como natural. Mas suponha que sua imaginação lhe pregue uma peça, como é do feitio dela, e você subitamente se sinta como um alienígena cujo disco voador acabou de cair na Terra. Percebe de imediato como é tudo convencional: as roupas, as vitrines, o tráfego, o cabelo curto e o rosto barbeado dos homens, os lábios vermelhos e a sombra azul que as mulheres usam para convencionalizar seus rostos, ou para “se produzir”, como elas dizem, o que significa a mesma coisa. Toda essa convencionalidade impele o corpo social à uniformidade e semelhança. Sair da convenção faz o cidadão parecer esquisito ou, caso esteja dirigindo um carro um perigo de vida. As únicas exceções são os que decidiram conformar-se a convenções diferentes como as freiras e os *beatniks.* Há claramente na sociedade uma poderosa força motriz direcionada para a conformidade — tão poderosa que parece ter a ver com a própria estabilidade social. Na vida cotidiana, até mesmo as coisas mais elevadas em que se possa pensar, como a bondade, a verdade e a beleza, significam em essência aquilo a que nos acostumamos. Como acabei de sugerir, ao falar da maquiagem feminina, a maioria das nossas idéias de beleza são pura convenção, e mesmo a verdade já foi

definida como aquilo que não perturba os padrões estabelecidos do que já conhecemos.

Quando passamos para o terreno da literatura também encontramos convenções; só que aí já notamos que são convenções, por não estarmos tão acostumados a elas. Essas convenções parecem servir ao propósito de diferenciar a literatura tanto quanto possível da vida. Chaucer representa as pessoas como se vivessem bolando histórias em dísticos decassílabos. Shakespeare usa convenções dramáticas, o que quer dizer, por exemplo, que lago deve acabar com o casamento de Otelo, destruir-lhe os sonhos de felicidade futura e incitá-lo a assassinar a própria esposa em menos de cinco minutos. Milton coloca duas pessoas nuas em um jardim arengando-se uma à outra numa série de discursos prontos, abertos por frases como: “O filha de Deus e do Homem, ó Eva imortal” — sendo Eva a filha de Adão, no caso, porque acabou de ser extraída de uma das suas costelas. Quase toda história que lemos exige-nos aceitar como fato o que sabemos ser lorota: que as pessoas boas sempre vencem, sobretudo no amor; que assassinatos são quebra-cabeças complicados e engenhosos a serem solucionados pela lógica, e assim por diante. Não é só a literatura popular que nos exige isso: histórias mais intelectualizadas pendem mais para o irônico, mas também a ironia tem as suas convenções. Se recuamos ainda mais na história da literatura, topamos com convenções como a promessa precipitada do rei, o cornudo enfurecido e a amada cruel da poesia romântica — nada que hoje ou em qualquer outra época se reconheça como o comportamento adulto normal, somente como a ensandecida ética do País das Fadas.

Até nos detalhes a literatura se apresenta distorcida. No mundo da literatura, as fênix e os unicórnios têm a mesma importância dos cavalos e dos cães; e alguns cavalos falam, como os de ***As viagens de Gulliver.*** Um exemplo aleatório é epitetar Shakespeare "o cisne de Avon", como fez Ben Jonson. Os poetas dos tempos de Shakespeare odiavam admitir que escreviam palavras numa página: faziam questão de dizer que produziam música. Na poesia pastoril podiam vir a tocar flauta (mais precisamente, oboé), mas qualquer outro tipo de atividade poética era tomado como canção, a ser acompanhada de harpa, lira ou alaúde, conforme a sofisticação da música. Cantar evoca pássaros, e assim, para pássaro-símbolo do seu canto e emblema de si próprios, os poetas elegeram o cisne, uma ave que não sabe cantar. Por isso inventaram a lenda de que o cisne canta uma única vez, à beira da morte, quando ninguém está ouvindo.[1] Mas Shakespeare não rompeu a cantar à beira da morte: escreveu foi duas peças por ano até juntar um bom pé-de-meia, e passou os últimos cinco anos de vida deitado sobre os louros.

Assim, por mais útil que seja a literatura para o enriquecimento da imaginação e do vocabulário, seria de um pedantismo atroz utilizar-se dela diretamente como guia para a vida. Aqui vemos talvez o porquê de o poeta, em geral, ser um sujeito pouco indicado para análises sobre o estado de coisas, e até mesmo mais crédulo e simplório do que nós outros. As convenções literárias que adota acabam por se lhe converter em fatos da vida. Se ele vem a achar que o estilo poético de sua especialidade pede fadas, como Yeats; ou deusas brancas, como Graves; ou uma energia vital, como Bernard Shaw; ou sermões episcopais, como T. S. Eliot; ou touradas, como Hemingway; ou a exasperação ante hipocrisias sociais, como na chamada *angry school* —

então esse tema assume na vida dele tamanha realidade que aos seus contemporâneos lhes parece tremendamente desproporcional. Assim, a sua vida passa a imitar a literatura de um tal modo que pode chegar até a deformar ou mesmo destruir a sua personalidade social, como sucedeu a Lord Byron, que aos 34 anos se viu consumido pelo afã de ser byroniano. Vida e literatura são, portanto, ambas convencionalizadas; e das convenções da literatura só podemos dizer que lembram muito pouco as da vida. É quando os dois conjuntos de convenções se chocam que percebemos o quanto diferem.

Na verdade, quando a literatura fica muito previsível, muito parecida com a vida, instaura-se nela cerro processo auto-destrutivo, uma espécie misteriosa de lei dos rendimentos decrescentes.Tomemos *Kipps*, de H. G. Wells, um romance cheio de vitalidade e escrito com maestria. O protagonista Kipps, um Cockney muito simpático, desarticulado, de classe média baixa, o tipo de personagem que se encontra muito em Dickens, é cuidadosamente estudado: nunca diz o que um homem como ele não diria; nunca pronuncia o *h* de *home* ou *head*; nunca faz nada fora do que se espera do tipo. O romance é admirável, vale a pena ler, e ainda assim me importuna a sensação de que, para trazer Kipps plenamente à vida, era preciso conhecer um segredo profundo que Dickens conhece e Wells, não. Pois bem, então, o que teria feito Dickens? Bom, uma das coisas que Dickens não raro faz é *escrever mal.* Ele poderia ter posto na boca de Kipps discursos sentimentalóides ou pseudo-heróicos e toda sorte de verborragia imprópria; e aí, nessas passagens, alguns leitores rangeríam os dentes, fariam um muxoxo e comentariam entre si como era péssimo o gosto de Dickens e frouxa a sua manipulação das personagens.

Talvez até tivessem razão. Mas nós descobriríamos como Kipps de vez em quando vê a si mesmo ou o que às vezes desejaria ser: isso é parte da sua realidade, uma parte que perceberíamos por mais que desaprovássemos. Não sei se minhas observações sobre o livro estão corretas, mas acho que meu princípio geral está. O que jamais veramos senão nos livros é muitas vezes o que nos leva a eles. Reproduções da vida real, em literatura, são espécimes de laboratório. Em literatura, para dar vida às coisas, não adianta ser fiel à vida: é preciso ser fiel à literatura.

O mesmo vale ainda para o uso da linguagem. Ensina-se que a prosa é a linguagem cotidiana, e isso costuma verificar-se na literatura, mas não no próprio cotidiano. As pessoas que realmente falam em prosa são cultíssimas e articuladas — e mesmo elas só podem prosar entre si. As belas frases ditas pela personagem Elizabeth Bennett nos diálogos de *Orgulho e preconceito* passam a convincente impressão de uma garota sensata e inteligente; mas qualquer moça que falasse com tanta eloquência dentro dum ônibus parecería aos demais passageiros uma alienígena. Não é só pela diferença entre 181o e 1962, como vemos ao comparar o falar da protagonista com o da mãe. A poetisa Emily Dickinson queixava-se de que todo mundo vivia lhe dizendo “Como?”, até que ela praticamente parou de tentar conversar duma vez e se ateve a escrever notas.

Tudo isso está relacionado com aquele princípio que mencionei antes: a diferença entre a literatura e os outros tipos de escrita. Se escrevemos para transmitir informações, ou por qualquer outro motivo de ordem prática, a nossa escrita é um ato de vontade e intenção: dizemos o que queremos dizer, usando as palavras como representações diretas do sentido intencionado. Já na

literatura é diferente, não porque o poeta não diga o que quer dizer, mas porque o seu empenho está em juntar palavras. O importante não é o que o poeta possa ter querido dizer, mas o que as próprias palavras dizem ao se encaixarem umas nas outras. No caso do romancista, são antes os acontecimentos da sua história que se encaixam — como diz D. H. Lawrence, não confie no romancista, confie na história. Por isso é que tantas das melhores passagens de um escritor são ou parecem ser involuntárias: quem assume o controle delas são as próprias formas da literatura, isto é, as formas incorporadas às convenções literárias. As convenções, percebemos, desempenham na literatura o mesmo papel que na vida: impõem ao escritor certos padrões de ordem e estabilidade. Que as convenções da literatura e as da vida difiram tanto quer dizer só que a ordem das palavras, ou a estrutura da literatura, difere da ordem social.

A ausência de qualquer conexão clara entre a literatura e a vida evidencia-se na questão da censura. Por causa do importante fator involuntário da escrita, não se pode tratar obras literárias como materializações de vontade ou intenção consciente, como pessoas; e, assim, não se pode formular nenhuma lei para controlar a conduta, as tendências ou as intenções das personagens. Obras literárias esbarram em problemas legais quando ofendem algum grande poder político ou religioso; e a parte ofendida, por sua vez, costuma adquirir ou explorar o tipo de histeria social que vive girando em torno do tema sexo. Ocorre que é impossível dar definições jurídicas de conceitos como a obscenidade em relação a obras literárias. O destino do livro dependerá sobretudo da inteligência do juiz: se for um homem sensato, teremos uma decisão sensata; se for um cretino, teremos uma decisão cretina; mas o que não teremos de jeito

nenhum é uma decisão jurídica, pois inexiste fundamento para tal. O melhor que se poderá esperar é um precedente que tenda a esfriar os ânimos dos enfezadinhos e grupos de pressão, demovendo-os de atacar livros sérios. Relatos do julgamento de O *amante de Lady Chatterley* dão conta de como ficavam perplexos os críticos quando se lhes perguntava que efeito moral exerceria aquela obra sobre os leitores. Eles não estavam se fazendo de tolos: simplesmente não sabiam. Romances só podem ser bons ou maus dentro de suas próprias categorias. Não existe isso de romance moralmente mau: o seu efeito mora depende inteiramente da qualidade moral do autor, coisa que ninguém pode prever. E, se a literatura não é moralmente má, tampouco é moralmente boa. Uma das razões por que O *amante de Lady Chatterley* dramatizou tão vivamente essa questão, suponho, é que é um livro um tanto carola e afetado: assim como as novelas religiosas que, quando criança, eu lia na escola dominical, ele me entendia um pouquinho por ficar tentando me fazer bem.

Portanto, a literatura não tem com a vida comum nenhuma ligação estável, quer positiva, quer negativa. Tocamos aqui em outra importante diferença entre as estruturas da imaginação e as do senso prático, que incluem as ciências aplicadas. A imaginação e certamente essencial à ciência, seja aplicada ou pura. Sem um poder mental construtivo capaz de criar modelos experimentais, de descobrir pistas e segui-las, de brincar livremente com as hipóteses e assim por diante, os cientistas não chegariam a lugar algum. Mas todo esforço imaginativo no domínio prático tem de se submeter ao reste da viabilidade — do contrário, terá sido em vão. Já na literatura a imaginação não precisa passar por esse teste. Não fazemos relação direta entre a

literatura e a vida ou a realidade; como eu disse antes, relacionamos as obras literárias umas com as outras. Se há algum valor prático ou cultural em estudar literatura, ele vem do corpo total das nossas leituras — do castelo de palavras que, à medida que é construído por nós, vai ganhando novas alas.

Assim, é natural cair no extremo oposto e dizer que a literatura é na verdade um refúgio da vida, uma válvula de escape, um mundo encerrado em si mesmo como o mundo do sonho, um mundo de jogos e faz-de-conta para contrabalancear o mundo do trabalho. Certa literatura não passa disso mesmo, e muita gente nos conta que só lê para fugir um pouco da realidade. Eu mesmo já afirmei que o senso de fuga, ou ao menos de distanciamento, é sim um aspecto da experiência literária universal. Mas daí a ser o ponto central da literatura vai largo espaço. Pensem, por exemplo, em escritores como William Faulkner ou François Mauriac, na grande dignidade moral deles, na intensidade e compaixão com que estudaram o mundo à sua volta; ou em James Joyce, que levou sete anos escrevendo um livro e dezessete outro para, ao dá-los a lume, vê-los ridicularizados, execrados e banidos pelos costumes da época; ou ainda em poetas como Rilke ou Valéry, que esperaram por anos a fio, com paciência, em silêncio, o momento certo para dizer o que tinham a dizer. Há nisso tudo uma seriedade tão mortal, que nem as mais refinadas teorias da fantasia e do faz-de-conta conseguem fazer face a ela. Ainda assim, vamos seguir mais um pouco com essa idéia, pois não queremos avançar muito depressa para a relação entre a literatura e a vida, ou o que podemos chamar perspectiva horizontal da literatura. Por enquanto, todos os caminhos para ela parecem bloqueados.

O mundo da literatura é um mundo sem nenhuma realidade senão a da imaginação humana. Muito do que encontramos nele traz-nos nítidas recordações da vida que conhecemos. Mas há nessa mesma nitidez algo de irreal. Podemos compreender isto melhor através de imagens, talvez. Há pinturas ilusionistas — *trompe l'oeil*, como as chamam os franceses — cuja semelhança com a vida é muito forte. Um pintor americano dessa escola pregou uma peça em sua rabugenta esposa pintando um dos melhores guardanapos dela com tal perícia que a dona, cuidando recolhê-lo, arrepanhou a tela. Mas uma pintura, por mais realista que seja, não é uma realidade, é uma ilusão: tem a cintilante claridade artificial de uma alucinação. As realidades reais, por assim dizer, não nos lembram diretamente a nossa própria experiência: são elas coisas como a fúria de Aquiles ou os ciúmes de Otelo, experiências maiores e mais intensas do que tudo que possamos alcançar — a não ser na imaginação, o nosso instrumento para alcançá-las. Algumas vezes, como nos finais felizes das comédias ou no mundo ideal dos romances,[2] parecemos olhar para um mundo mais agradável que o do nosso dia-a-dia; outras vezes, como na tragédia e na sátira, parecemos olhar para um mundo mais devotado ao sofrimento e ao absurdo. Na literatura, parecemos olhar sempre ou para cima ou para baixo, importa ai a perspectiva vertical, e não a horizontal, que estende os olhos pela vida. É claro que as grandes obras da literatura nos oferecem tanto a vista de baixo como a de cima, amiúde ao mesmo tempo como diferentes aspectos do mesmo episódio.

Há, então, duas metades na experiência literária. A imaginação dá-nos tanto um mundo melhor como um mundo pior do que este em que vivemos e exige-nos fixar o olhar em ambos. Eu disse, na primeira palestra, que as artes seguem o caminho das emoções e, assim, a

tendência emotiva para dividir o mundo em uma metade de que gostamos e outra de que não gostamos. A literatura não é um mundo de sonho, mas seria se tivéssemos só uma das duas metades. Se a literatura toda fossem romances e comédias com finais felizes, ela só expressaria um sonho de desejos realizados. Alguns perguntam por que os poetas escrevem tragédias quando o mundo está já tão cheio delas, e insinuam haver algo de mórbido ou perverso no desfrutar esse tipo de coisas. Não há, mas poderia haver se a literatura se reduzisse a isso.

A questão merece mais um minuto de nossa atenção. Vocês se lembram da terrível cena de ***Rei Lear*** em que o rei arranca fora os olhos de Gloucester? Ela é parte de uma peça, e entende-se que uma peça deve entreter. Pois então, em que sentido poderia uma cena dessas entreter? O fato de que não está acontecendo de verdade decerto tem importância. Seria degradante assistir a uma cena real de tamanha barbaridade, e mais ainda sentir nisso qualquer prazer. Logo, o entretenimento não consiste em nos lembrar uma cena real de mutilação ocular. Se assim fosse, uma das maiores cenas dramáticas de todos os tempos viraria uma cena de repulsiva pornografia. Não se poderia evitar que as pessoas tivessem essa reação, e não lhes daria alívio nenhum culpar ou censurar Shakespeare por lhes meter idéias sádicas na cabeça. Mas essa espécie de reação é totalmente alheia ao drama. Numa cena dramática de ódio e crueldade, vemos o ódio e a crueldade — que sabemos serem coisas reais e permanentes na vida humana — pela ótica da imaginação. O que a imaginação inculca é o horror: não o horror paralisante e nauseante dum arrancar de olhos, mas um horror exuberante, alimentado pela energia do

repúdio. O que temos aí é uma poderosa representação daquilo que não queremos para a nossa vida.

Vemos então que existem, afinal de contas, padrões morais na literatura, embora não tenham nada a ver com chamar a polícia quando se vê num livro uma palavra que é menos escandaloso ouvir do que ler. Uma das coisas que Gloucester diz naquela cena é: “Estou amarrado à estaca, e tenho de aguentar a matilha ’. Nos tempos de Shakespeare, um entretenimento muito popular era amarrar um urso a uma estaca e soltar os cachorros sobre ele até que o matassem. Os puritanos aboliram esse que, segundo Macaulay, não porque causava sofrimento ao urso, mas porque causava prazer aos espectadores. Macaufay pode ter dito isso. Para zombar dos puritanos, mas sem dúvida que eles se de fato estavam movidos por esse sentimento fizeram muitíssimo bem. Que outro motivo haveria para abolir enforcamentos públicos? Fossem quais fossem seus motivos, os puritanos estavam seguindo na mesma direção que Shakespeare. A literatura continua a apresentar as maiores depravações como entretenimento, mas apelando não ao prazer obtido nelas, e sim à alegria de manter-se ao largo delas e poder enxergá-las pelo que são — justamente porque não estão acontecendo de verdade. Quanto maior a nossa exposição a crueldades pela ótica da literatura, menor a nossa chance de encontrar nelas um prazer secreto. Como dizia o século XVIII, numa bonita e campanuda frase: a literatura refina-nos a sensibilidade.

A metade superior da literatura é o mundo expresso por palavras como *sublime*, *inspirador* e que tais, onde o que sentimos não é distanciamento, mas absorção. É o mundo dos heróis, dos deuses, dos titãs e dos gigantes rabelaisianos, um mundo de poderes e paixões e

momentos de êxtase superiores a tudo quanto se encontra fora da imaginação.Tais forças não só nos absorveriam como nos aniquilariam se adentrassem a vida cotidiana, mas graças a Deus aí também se ergue o muro protetor da imaginação. Para citar o poeta alemão Rilke, adoramo-las porque desdenham destruir-nos. Parece que fomos parar longe das nossas emoções e de como elas dividem tudo entre o “gosto disso” e o “não gosto disso”. A literatura nos dá uma experiência que nos estende verticalmente até as grandes alturas e as grandes profundezas do que a mente humana é capaz de conceber; até aquilo que corresponde aos conceitos religiosos de Céu e de Inferno. Nessa perspectiva, o que me agrada ou não me agrada desaparece, porque nada mais resta de mim como indivíduo separado: enquanto leitor de literatura eu existo somente na qualidade de representante da humanidade inteira. Veremos a importância disso na última palestra.

Não importa quanta experiência acumulemos ao longo dos anos, jamais alcançaremos em vida toda a dimensão da experiência proporcionada pela imaginação. Só conseguem alcançá-la as artes e as ciências, e, destas, só a literatura nos dá toda a amplitude e alcance da imaginação humana tal como ela se vê. Parece ser dificílimo para muitas pessoas compreender a realidade e a intensidade da experiência literária. Vou dar um exemplo que vocês talvez achem um pouco descabido: por que é que tanta gente chega a se convencer de que as peças de Shakespeare não foram escritas por Shakespeare, quando não há disso o mais mínimo indício que seja? Pelo jeito, é porque sentem que a escrita poética deve partir da experiência pessoal, e que Shakespeare não teve uma experiência tão rica quanto sua obra. Acontece que as peças de Shakespeare não foram produzidas por sua experiência:

foram produzidas por sua imaginação — e o melhor jeito de cultivar a imaginação é ler um bom livrinho ou dois. Quanto a nós, não podemos expressar, pensar e compreender sequer a nossa própria experiência a não ser dentro dos limites do nosso poder sobre a linguagem — e esses limites foram estabelecidos para nós pelos nossos grandes escritores.

A literatura, então, não é um mundo de sonho-ela é dois sonhos — o do desejo realizado e o da ansiedade — enfocados par a par, como as lentes dos óculos, e tornados uma visão plenamente consciente. A arte, segundo Platão, é um sonho para mentes despertas, uma obra da imaginação extraída da vida cotidiana, dominada pelas mesmas forças que dominam o sonho, e no entanto apta a nos dar uma perspectiva e uma dimensão da realidade que não alcançamos por nenhuma outra abordagem. Portanto, como diz Keats, o poeta e o sonhador não são o mesmo. A vida cotidiana forma uma comunidade, e a literatura é entre outras coisas uma arte da comunicação, de modo que também ela forma uma comunidade. Na vida cotidiana, toda noite mergulhamos em um sub-consciente privado e separado, onde remoldamos o mundo conforme uma imaginação privada e separada. A literatura subjaz ainda outro tipo de sub-consciente, que é social e não privado: a necessidade de fundar uma comunidade em torno de certos símbolos, como a Rainha e a bandeira, ou em torno de certos deuses que representem a ordem e a estabilidade, ou o devir e a mudança, ou a morte e o renascimento para uma nova vida. Eis aí o poder mitificador da mente humana, erigindo e demolindo civilizações unia após outra.

O título desta palestra, “As chaves para a terra dos sonhos”, colhi-o daquele que talvez seja o maior esforço

de imaginação literária do século xx, *Finnegan's Wake,* de James Joyce. Nesse livro, um homem adormece e mergulha não no privado e separado sub-consciente freudiano, mas num sonho mais profundo: o do homem que constrói e destrói suas próprias sociedades. O livro inteiro está escrito na linguagem desse sonho. E uma linguagem sub-consciente, que flui em inglês e aflui, por associações e trocadilhos, às outras 17 ou mais línguas que Joyce conhecia, *Finnegan's Wake* não é um livro para ler, é um livro para decifrar: como o próprio Joyce diz, a obra fala de um sonhador, mas endereça-se a um leitor ideal que sofre de uma insônia ideal. O leitor ou crítico, então, desempenha um papel complementar ao do poeta. Necessitamos de dois poderes na literatura: um para criar e outro para entender.

Em toda experiência literária ocorrem dois tipos de resposta. Primeiro vem a experiência direta da própria obra, enquanto lemos um livro ou assistimos a uma peça, sobretudo da primeira vez — experiência acrílica, ou pré-crítica, e por isso não infalível: quando ela é muito limitada, podemo-nos deixar seduzir ou empolgar por uma obra que mais tarde reconhecemos fajuta ou mesmo desonesta. Depois vem a resposta crítica e consciente que damos ao terminar o livro ou sair do teatro: comparamos a experiência com outras do mesmo tipo, e então formamos sobre ela um juízo de valor e proporcionalidade. Com a prática, aos poucos, nossas respostas críticas nos vão tornando as pré-críticas mais sensíveis e precisas — ou nos vai refinando o gosto, como se diz. Mas por trás das nossas respostas às obras individuais acha-se uma resposta maior à nossa experiência literária tomada como um todo, como uma posse total.

O crítico sempre foi conhecido como juiz da literatura, não porque ele ocupe uma posição superior à do poeta, mas porque deve saber alguma coisa de literatura, assim como o direito de um juiz a bater o martelo depende do seu conhecimento jurídico. Se ele vai encarar um Shakespeare, quem vai ser julgado é ele. A função do crítico é interpretar cada obra literária à luz de roda a literatura que ele já leu na vida; é perseverar na luta por compreender do que é que trata a literatura como um todo. A literatura como um todo não é uma exposição de pecas enfeitadas com fuinhas azuis e vermelhas, como um concurso de gatos, mas o escopo da imaginação humana articulada conforme se estende desde as alturas do paraíso imaginativo até as profundezas do inferno imaginativo. A literatura e um apocalipse humano, a revelação do homem a si mesmo; e a crítica, não um conjunto de sentenças judiciais, mas a consciência dessa revelação, o juízo final da humanidade.

NOTAS

1 A lenda do canto do cisne remonta, na verdade, à Grécia Antiga, atravessando a Roma Antiga e o Medievo e chegando aos poetas renascentistas já com longa tradição lírica. É claro que isto não invalida, antes confirma, a observação de que a literatura distorce a realidade da vida comum - NR.

2 Até este ponto da tradução quase rodas as ocorrências da palavra *romance* vieram traduzir *novel:* obra ficcional em prosa, mais longa que o conto e a novela. A partir desta ocorrência a palavra passa a designar sempre o gênero romântico (no inglês, também, *romance)* - NR.

5. *Verticais de Adão*

Nas minhas primeiras quatro palestras estive construindo uma teoria da literatura. Estou pronto agora para submetê-la a um teste prático. Se ela vale alguma coisa, deverá nos dar alguma orientação na questão de como ensinar literatura, especialmente às crianças. Deverá nos dizer com quais conceitos simples e fundamentais começar, e quais estudos mais avançados construir em cima deles. Parece-me claro que o ensino de literatura necessita um pouco mais de teoria desse tipo e que, comparado a ciências e matemática, ele se ressente dessa falta.

O princípio geral desenvolvido ao longo das quatro primeiras palestras é que, na história da civilização, a literatura se segue à mitologia. Um mito é um esforço de imaginação simples e primitivo para identificar o mundo humano com o não humano, e seu resultado mais típico é uma história sobre um deus. Passado algum tempo, a mitologia começa a fundir-se com a literatura, e o mito torna-se o princípio estruturante dela. Tentei explicar como os mitos se unem para formar uma mitologia, e como a moldura dos conteúdos mitológicos assume a configuração do sentimento de uma identidade perdida e, quem sabe, recuperável.

A forma mais completa desse mito é dada na Bíblia cristã, motivo por que ela constitui o estrato mais básico do ensino de literatura. A Bíblia deveria ser ensinada em tão tenra idade e com tal minúcia e abrangência que fosse depositar-se direto no fundo da mente, onde tudo que lhe sobreviesse se assentasse sobre ela. Esta declaração, eu sei, e altamente controversa e sujeita a más interpretações das mais variadas; portanto, lembrem-se por favor que eu estou falando aqui como crítico literário sobre o ensino de literatura. Há toda uma série de razões secundárias para ensinar a Bíblia como

literatura? ser ela objeto de infindáveis alusões e citações, trazer ela, na tradução do Rei James, cadências e expressões integradas à nossa mentalidade e modo de pensar; estar ela repleta das melhores e mais conhecidas histórias que temos, e assim por diante. Há também as razões morais e religiosas, que já são de outra ordem. Mas agora, no nosso presente contexto, o mais importante na Bíblia é sua estrutura e forma total: o fato de ser uma narrativa contínua, começando na Criação, terminando no Juízo Final e, entre as duas pontas, atravessando e sondando a história inteira da humanidade, sob os nomes simbólicos de Adão e Israel. Em outras palavras, é o *mito* da Bíblia que deveria servir de base à instrução literária: seu mapeamento imaginativo da situação humana é tão amplo que tudo tem ali o seu lugar. Lembrem-se também que a palavra *nato,* assim como *fábula* e *ficção*, é termo técnico de crítica literária; o sentido popular que veio a adquirir, de “inverídico”, considero-o uma degradação da linguagem. Ademais, a Bíblia pode até ser outras coisas mais do que uma obra literária, mas sem dúvida é também uma obra literária: nenhum livro pode ter exercido influência sobre a literatura sem apresentar ele próprio qualidades literárias. Para o propósito que eu tenho em mente, porém, a Bíblia só poderia ser ensinada na escola por alguém com apurado senso de estrutura literária.

A primeira camada que deveria sobrepor-se ao estudo bíblico, na minha opinião, é a mitologia clássica, que nos dá o mesmo tipo de moldura imaginativa, mas por um modo mais fragmentário. Aqui, mais uma vez, há para o estudo toda sorte de razões secundárias ou incidentais: a literatura de todas as línguas ocidentais modernas exubera tanto em mitos clássicos que, sem algum treinamento neles, mal se entende o que se passa nela.

Mas, mais uma vez, a razão fundamental é a forma da mitologia. Os mitos clássicos nos apresentam, com muito mais clareza que a Bíblia, os principais episódios do mito central do herói cujo nascimento misterioso, triunfo e casamento, traição, morte e renascimento seguem o ritmo do sol e das estações. Hércules e seus 12 trabalhos, Teseu a emergir do labirinto, Perseu com a cabeça da Medusa — são temas que devem instalar-se na mente o mais cedo possível. As semelhanças entre as lendas bíblicas e as clássicas não deviam ser tratadas como simples coincidência: ao contrário, e essencial mostrar como os mesmos padrões literários surgem em diversas culturas e religiões. Um poeta dos tempos de Shakespeare ou Milton recebia esse tipo de instrução no ensino fundamental, e nós não vamos muito longe na leitura do *Paraíso perdido* sem dar conta que, se queremos avançar, precisamos ter lido a Bíblia, precisamos conhecer a mitologia clássica e, mais, precisamos ver a relação entre as duas. Por via de regra os poetas modernos não recebem essa educação: têm de educar-se a si mesmos; e acredito que, em parte, a dificuldade das pessoas com a poesia moderna remonta a uma deficiência nos estágios iniciais da formação literária tanto do poeta como do leitor. Dei a esta palestra o título “Verticais de Adão”, tomado à série de sonetos “Altarwise by owl-light”, de Dylan Thomas, sobre um *gentleman* — assim lhe chama o autor — que é ao mesmo tempo Adão e Apoio, e cruza os céus a passar pelos estágios de vida, morte e renascimento. São sonetos obscuros, de leitura árdua, e acho que um dos motivos é o seguinte: a forma do mito central da literatura revelou-se tão de súbito a Thomas em certo estágio do seu desenvolvimento intelectual, e tomou-o tão de assalto, que ele mal teve tempo para registrar todos os símbolos e metáforas entrevistos. Seus poemas posteriores, mesmo alguns ainda difíceis, são

muito mais simples, pois a essa altura Thomas já tinha digerido a mitologia devorada.

Os gregos e os romanos, como os autores do Antigo Testamento, dispuseram seus mitos em uma sequência, começando com histórias da criação, da queda, do dilúvio, passando por reminiscências históricas, e chegando enfim à história propriamente dita. E, à proporção que se inseriam na história, se inseriam também em formas literárias mais reconhecíveis e consolidadas. A mitologia clássica produziu Homero e os dramaturgos gregos; as tradições ancestrais do Antigo Testamento desembocaram nos *Salmos* e no *Livro de Jó*.

O passo seguinte no ensino da literatura é compreender a estrutura das grandes formas literárias. Duas dessas formas são o conhecido par do teatro: tragédia e comédia. Há também um outro par de opostos, que denominaremos romance e ironia. No romance temos um mundo simplificado e idealizado de bravos heróis, puras e belas heroínas e malvados vilões. Todas as formas da ironia, inclusive a sátira, salientam a complexidade da vida humana em oposição a esse mundo simples. Destas quatro formas, a comédia e o romance são as primárias; podem ser ensinadas aos estudantes mais jovens. Quando os adultos lêem para relaxar, quase sempre retornam ou à comédia ou ao romance. A tragédia e a ironia são mais difíceis, e devem ser, para o nível escolar secundário.

O romance se desenvolve a partir das aventuras herói, que o estudante já encontrou na mitolo-comédia a partir dos episódios de triunfo ou casamento do herói. Cumpre adquirir o hábito de tomar distância a fim de observar a estrutura total da obra literária em análise. O estudante que cultivar este hábito verá como a comédia

de Shakespeare que anda estudando tem a mesma estrutura geral do filme velho e batido que passou na TV a noite passada. Nos meus tempos de escola, durante as leituras de *Lorna Doone* em classe, uma menina ao meu lado puxava um folhetim de histórias românticas para lê-lo escondido sob a carteira, apoiado nos joelhos, enquanto o professor não olhava. Ela obviamente considerava essas historietas bem mais excitantes do que*Lorna Doone,* e talvez fossem mesmo, mas aposto quanto vocês quiserem que elas contavam o mesmíssimo tipo de história. Enxergar essas semelhanças estruturais não nos dará, por si, nenhum senso de valor comparativo, nenhuma noção de por que Shakespeare é melhor que o filmeco da TV. A meu ver, não se deveria apressar juízos de valor em literatura. Pouco vai ajudar o estudante dizer-lhe que A é melhor do que B, e menos ainda se no momento ele prefere B. Ele tem de sentir os valores por si mesmo e no seu ritmo. Nesse ínterim, ele pode ler quase de tudo em qualquer ordem, assim como pode comer misturebas que fariam os adultos sair correndo atrás de bicarbonato de sódio. Um professor sensato ou um bibliotecário perspicaz aprendem logo como dar a um jovem orientações de leitura que lhe refinem o gosto aos poucos, sem torná-lo um *gourmet* ou um dispéptico antes da hora.

Cumpre também ler ou ouvir qualquer história, seja de que gênero for — um mito, por exemplo _ pura e simplesmente como uma história. Muitas pessoas crescem sem entender realmente a diferença entre escrita discursiva e escrita imaginativa. Nas raras ocasiões em que se deparam com um poema, ou até com uma pintura, tratam a obra como se ela fosse uma mensagem cifrada. Seus questionamentos baseiam-se todos nesse pressuposto. Por que o poema não diz logo a que veio? O que é que eu não estou entendendo?

Alguém me explica o significado? Por que é que o poeta não escreveu a coisa de um jeito mais acessível? A arte de ouvir histórias é treinamento básico para a imaginação. Não se começa discutindo com o escritor: aceita-se seus postulados, mesmo se ele nos disser que uma vaca pulou sobre a Lua, e não se reage até que se tenha absorvido tudo quanto ele nos tenha a dizer. Se Bertrand Russel acerta ao dizer que a suspensão do juízo é uma das operações essenciais da mente, os benefícios de aprender a praticá-la vão muito além da literatura. E, mesmo então, o leitor reage é à estrutura total da história, não a alguma mensagem, moral ou Grande Máxima que ele possa pegar e levar embora. Treinamento tão importante quanto este é levar o aluno a escrever. Por pouco que e e produza na escrita, cedo ou tarde terá a experiência de dizer alguma coisa que sente não conseguir 1 fazer de nenhum outro jeito senão exatamente esse Isto pode ajudar a torná-lo mais tolerante com dificuldades que encontrar na leitura em benefícios de tentar expressar-se de diversos modos literários estendam-se para muito além da mera tolerância.

Tenho um vasto território a percorrer nesta palestra, então vou aqui aventar só de passagem que o estudo da língua inglesa, se pretende ter alguma substância, deve valer-se de dois contextos postos à disposição do estudante: primeiro, o contexto de outros idiomas fora o inglês; segundo, o de outras artes fora a literatura. Os que se autointitulam humanistas, inclusos aí os estudantes de literatura, sempre foram sobretudo os que estudaram outros idiomas. A base da herança cultural transmitida aos povos anglófonos não está no inglês, e sim no latim, no grego e no hebraico. Esta base chega aos estudantes em traduções, embora nenhuma tradução de nenhuma obra importante sirva para

muita coisa além de decalque do original. Hoje em dia as línguas modernas ocupam na educação um lugar mais proeminente do que as línguas clássicas, e fala-se no dever de aprender outras línguas, assim, como uma espécie de dever político desagradável. Há disso, sem dúvida, mas há também o fato de que todos os nossos processos mentais ligados às palavras tendem a seguir a estrutura da língua em que estamos pensando. Só conseguimos operar nossa mente a plena capacidade se fazemos alguma idéia de quanto do que pensamos pensar é mesmo pensamento, e quanto são só palavras rotineiras a seguir seu itinerário rotineiro. Quase todo mundo fala o bastante para se tornar fluente pelo menos no próprio idioma, e é aí que mora o perigo da fluência automática, quando se abre a torneira e deixa jorrar um chorrilho de balbucios e platitudes. melhor prevenção contra isso descoberta até hoje é adquirir algum conhecimento de outras línguas, o que pelo menos obriga a balbuciação a adaptar-se a outro esquema gramatical. Tenho um amigo que foi presidente duma comissão encarregada de redigir um relatório complicado, que exigia total precisão e clareza. A toda hora ele se virava a um tranco-canadense da comissão e lhe pedia que lesse o relatório em francês, para daí obter uma nova perspectiva. É um exemplo de por que os humanistas sempre asseveraram que não se aprende a pensar por completo com uma só língua: aprendemos a pensar melhor com o conflito lingüístico, rebatidos de uma língua a outra.

Tão fácil quanto confundir o pensamento com as associações habituais da língua e confundir o pensamento com o pensar por palavras. Já ouvi até dizer que pensamento e discurso interior, embora me escape como se possa aplicar essa definição ao que fazia Beethoven ao compor a *Nona sinfonia***.** Mas o estudo de

outras artes como a pintura e a música tem muitos valores para o aprendizado literário, sem contar o valor delas em si mesmas. Tudo quanto o homem faz que valha a pena ser feito e algum tipo de construção, e a imaginação é o poder construtivo da mente liberada para se e dedicar à pura construção, à construção por si. As unidades não precisam ser palavras: podem ser num ou tons, ou cores, ou tijolos, ou peças de mármore Mal se entenderá como a imaginação opera com as palavras antes de entender como ela opera com essas outras unidades.

Conforme o estudante amadurece, vai passando a ler literatura mais complexa — o que em geral significa literatura preocupada ampla ou exclusivamente com conflitos e situações humanas. A velha associação primitiva entre o mundo humano e o natural ainda se percebe ao fundo, mas em, digamos, um livro de Henry James ela se afastou tão mais ao fundo que já mal se vê. Sentimos muitas vezes que certos tipos de literatura, como os contos de fadas, são de algum modo benéficos à imaginação: a razão disso é que eles restauram a perspectiva primitiva, própria das mitologias. Faz o mesmo a poesia moderna, muito mais que a ficção. Neste ponto, um terceiro contexto da literatura começa a tomar forma: a relação dela com as outras matérias construídas sobre as palavras, como a história, a filosofia, as ciências sociais.

Em toda disciplina bem ensinada, trabalhamos a partir do centro e daí para fora. Parece-me um procedimento inoperante inverter a ordem: começar pelo uso aplicado das palavras, ou “comunicação efetiva”, como se costuma dizer, em seguida entrar gradativamente na literatura através das formas mais documentárias de ficção em prosa, e por fim introduzir-se na poesia. Para

ensinar literatura a preceito, temos de partir do seu centro, que é a poesia, radiar daí para a prosa, e só daí para as linguagens aplicadas aos negócios, às profissões e vida cotidiana. A poesia é o modo mais simples e direto de se expressar em palavras: as tribos mais primitivas têm poesia, mas só as civilizações mais desenvolvidas são capazes de produzir boa prosa. Por isso, não vão vocês pensar em poesia como um o forçado e antinatural de distorcer os enunciados da prosa comum: a prosa é um modo de falar muito menos natural que a poesia. Se escutarem as crianças pequenas e a quantidade de cantilenas e melopéias pululantes na fala delas, entenderão o que quero dizer. Alguns idiomas, como o chinês, conservam diferenças de tom na oralidade. Agora, donde é que os canadenses foram tirar o grasnido monótono que vocês estão ouvindo agora mesmo, aí já não sei — provavelmente do ganso canadense.

O que a poesia pode dar ao estudante é, antes de mais nada, o senso do movimento físico. Poesia não são linhas irregulares num livro; é uma coisa mais próxima à dança e à canção, é algo que serve para marcar o ritmo de uma caminhada pela rua. Mesmo em ritmo livre, ela será declamada. Os fragorosos arrebatamentos de Homero e o ritmo saltitante e vigoroso de Shakespeare compartilham da mesma origem: foram assim concebidos em parte porque tinham de ser berrados a um público buliçoso. Os poetas modernos dão duro para convencer as pessoas nos cafés ou até nos parques aos domingos de que a poesia pode, sim, ser apresentada e ouvida, igual a um concerto. Há efeitos mais silenciosos na poesia, é claro, mas até mesmo muitos deles têm a ver com o movimento físico — por exemplo o efeito de engenhosidade produzido pela métrica regular, por palavras que avançam no ritmo ordenado de uma

marcha. Da poesia pode-se passar à prosa; e, se o cerne da educação literária é o som o que primeiro se deveria exigir da prosa é o ritmo. Um professor meu, Pelham Edgar, me disse uma vez que, se você acerta o ritmo da frase, o sentido se vira. Foi na universidade, é claro, e admito que seria perigoso ensinar isso a um menino de dez anos. Mas não deixa de ser verdade. Ouvimos toda hora que para escrever precisamos ter algo a dizer, mas isto, por sua vez, implica ter algum potencial de energia verbal.

Além do ritmo, a imagística e a dicção da poesia também devem ser transpostas para outros modos do inglês. Igualmente importante é a preferência da poesia pelas palavras simples e concretas, pela metáfora, pelo símile e por todas as figuras de linguagem associativa, assim como sua capacidade de conter grandes reservas de sentido dentro das formas simples que chamamos de mitos e lemos como histórias. O estudo da literatura, temos dito, gira em torno de certos clássicos ou modelos, que o estudante aos poucos aprende a ler por si mesmo. Há várias razões para certas obras da literatura serem consideradas clássicas, e a maioria e de ordem puramente literária. Mas há também outra razão: uma grande obra da literatura é um lugar para onde converge toda a história cultural a nação que a produziu. Eu mencionei *Robinson Crusoé.* Esse livro apresenta-nos uma desapaixonada visão do Império Britânico que um livro de história dificilmente nos daria: Robinson impõe seu padrão por onde passa; toma o aborígene Friday e tenta transformá-lo em um não-conformista sete-centista; não pensa nem por um segundo em “nativizar-se”. Quem leu *Anna e o rei* ou assistiu a O *rei e eu* lembra a história da senhora vitoriana em um país oriental sem nenhuma tradição de cavalheirismo ou deferência para com as mulheres. Ela esperava ser

tratada como uma dama vitoriana, porém a respeito disso não proferiu uma palavra, mas sim expressou com toda a sua postura e atitude que não admitiria nenhum outro tratamento — e aí uma hora o rei acabou entrando na linha. Ao lermos ou assistirmos a essa história, surge por detrás da protagonista a sombra de uma outra senhora vitoriana ainda mais notável: Alice no País das Maravilhas a recordar-se das boas maneiras que sua tutora lhe ensinou, a polidamente propor temas de conversa e a ouvir o outro com perfeita educação, não se deixando perturbar pela possibilidade de seus interlocutores serem bichos de mentirinha, surpreendendo-se só com uma ou outra grosseria ou semelhante incapacidade deles para observar as regras de etiqueta.

Este aspecto da literatura como uma espécie de chave imaginativa para a história fica muito claro na ficção, e mais fugido e difícil em Shakespeare ou Milton. A literatura americana avulta-se no período da ficção, e livros como *Huckleberry Finn, A letra escarlate, Moby Dick, Walden, A cabana do pai Tomás* refletem boa parte da vida social da história, da religião e da mitologia cultural americanas. Acho um equívoco abordar essas obras às avessas, como tantas vezes se faz, começando pelos aspectos históricos, sociológicos, etc., e tratando o livro como alegoria deles. O livro em si é uma forma literária, descendente de outras formas literárias e com elas relacionada: tudo o mais decorre daí. As construções da imaginação contam-nos coisas sobre a vida humana que não poderíamos saber de nenhum outro jeito. Por isso é importante que os canadenses prestem especial atenção à sua própria literatura, mesmo que o material importado seja mais maturado que o nosso. Volta e meia penso numa passagem do Discurso de Gettysbure de Abraham Lincoln: “O mundo mal notará e

por pouco se lembrará do que aqui dizemos, mas não poderá jamais esquecer o que aqui se fez". O Discurso de Gettysburg é um grande poema, e desde os tempos de Homero os poetas avisam que só estão aqui para relatar as grandes façanhas heróicas, e que o importante são as façanhas, só elas, e não o que eles dizem sobre elas. Assim, em certo sentido, a correto que Lincoln dissesse o que disse — correto no sentido de tradicional, e a tradição importa muito à literatura. Correto, e todavia não verdadeiro. Ninguém recorda os nomes e datas das batalhas a menos que eles façam algum apelo à imaginação, ou seja, a menos que haja alguma razão literária para recordá-los. Tudo o que acontece no tempo desaparece no tempo: só a imaginação é que, volto deitar Proust, consegue ver os homens como "gigantes no tempo".

O que vale para a relação da literatura com a história vale também para a relação da literatura com o pensamento. Eu disse na primeira palestra que a literatura, sendo uma das artes, diz respeito ao lar do homem, e não ao seu ambiente: ela vive em um mundo simples, centrado no homem, e descreve a natureza circundante no tipo de linguagem associativa que a relaciona aos assuntos humanos. Essa perspectiva antropocêntrica também se nota na fala corriqueira, em que somos todos maus poetas. Por exemplo, é tão habitual pensar na posição das coisas como em cima ou embaixo, que sempre nos esquecemos de que "em cima" e "embaixo" são apenas metáforas. A linguagem religiosa abunda tanto de metáforas ascensionais — como em "Corações ao alto!" — e de associações tradicionais com o céu, que o sr. Khrushchev acha até agora que fez uma grande revelação quando disse que seus astronautas não encontraram nenhum sinal de Deus no espaço sideral. Se quisermos ser realistas em

vez de religiosos, vamos preferir descer, “baixar” ao nível dos fatos. Falamos de uma mente sub-consciente que supomos estar embaixo da mente consciente só que, até onde eu sei, ela foi colocada ali por uma metáfora espacial. Dispomos nossos argumentos face a face, alinhados como times de futebol americano: de um lado há isto, do outro há aquilo.

Embora tudo isso seja já bem conhecido, quase nunca é posto em relação direta à educação literária; e, no entanto, leva-me a um ponto em que eu talvez possa arriscar um palpite sobre o verdadeiro lugar da literatura na educação. Penso que a literatura guarda com as ciências construídas sobre as palavras, como a história, a filosofia, as ciências sociais, o direito e a teologia, mais ou menos a mesma relação que a matemática guarda com as ciências físicas. O matemático puro procede estabelecendo postulados e pressupostos e verificando o que se obtém a partir deles: nada muito diferente do que faz o poeta ou romancista. A maioria dos grandes gênios matemáticos realizam seu melhor trabalho em idade precoce: assim também a maioria dos grandes gênios líricos. A matemática pura dá forma às ciências físicas desde dentro, e minha tese é que os mitos e imagens literárias também dão forma desde dentro a todas as estruturas construídas sobre as palavras.

Em literatura, temos tanto uma teoria como uma prática. A prática é a produção de literatura por escritores de todos os tipos, desde os gênios até os borra-papéis, desde os que escrevem a partir das mais profundas agonias do espírito até os que escrevem por diversão. A teoria da literatura é o que eu designo por ***crítica***, a atividade de unir a literatura com a sociedade e com os

diversos contextos da própria literatura, alguns dos quais andamos examinando aqui. A grande parte da crítica *é* ensino, em todos os níveis, desde o jardim-de-infância até a universidade; uma parte pequena é resenha, ou apresentação da literatura atual ao público; e uma parte ainda mais pequena, embora sem dúvida central, é academia e pesquisa. A importância da critica, nesse sentido, cresceu prodigiosamente no último século, devido à popularização da educação. Se pensamos em qualquer período do passado — a Inglaterra do século xviii, digamos —, pensamos nos escritores, nos intelectuais e nos artistas, em Fielding, Johnson, Hogarth, Adam Smith e mais uma centena, assim como no público culto e instruído que lhes possibilitou a obra. Mas esses escritores e artistas e todo o seu público, somados, não constituíam senão uma fração ínfima da população total da Inglaterra àquela época - tão ínfima que se tivéssemos a exata estatística à mão, ficaríamos de queixo caído. Hoje em dia estamos numa corrida de lebre e tartaruga entre a cultura de massa e a educação: para não desmoronar sob o peso da cultura de massa, temos de tentar educar uma minoria que lhe ofereça resistência. A fábula conta que a tartaruga vence no fim, o que é consolador, mas a lebre mostra grande velocidade e poucos sinais de cansaço.

Na minha terceira palestra tentei distinguir entre o mundo da imaginação e os mundos da crença e da ação. O primeiro, disse eu, é uma visão das possibilidades, que nos expande o horizonte de crenças e no-lo torna mais tolerante e eficiente. Agora tentei rastrear o progresso da educação literária até o ponto em que o estudante tenha adquirido algo dessa visão e esteja pronto para levá-lo à sociedade. Está claro que a finalidade da instrução literária não é tão-somente a contemplação da literatura;

é, mais que isso, a transferência de energia imaginativa desde a literatura até o estudante. A resposta do estudante a essa transferência de energia pode ser virar ele próprio um escritor, mas a grande maioria dos estudantes tirará dela outro proveito. Na última palestra da série quero examinar a natureza da imaginação educada e o que é que ela faz quando vai trabalhar na sociedade.

6. *A vocação da eloquência*

O título desta fala, “A vocação da eloqüência”, retirei-o de um magnífico poema chamado *Ambase*, escrito pelo poeta francês de pseudônimo Saint-John Perse — e traduzido para o inglês por T. S. Eliot —, sobre a fundação de uma cidade e uma nova civilização. O autor, bom poeta que é, tem aguda consciência da importância do uso das palavras no estabelecimento de uma sociedade. Nesta palestra eu vou me afastar da teoria crítica estrita e me aproximar aos aspectos mais amplos e práticos da educação literária. Não falo aqui como se me dirigisse a escritores ou aspirantes a escritores: falo a vocês como consumidores de literatura, e não produtores; como pessoas que lêem e constituem o publico da literatura. É assim, como consumidores, que vocês talvez queiram saber melhor o que a literatura pode fazer e quais as suas utilidades fora o prazer da leitura.

Eu disse lá no início que nada pode ser tão obviamente útil quanto aprender a ler, escrever e falar, mas que muitas pessoas, sobretudo as mais novas e inexperientes, não vêem por que estudar literatura vai fazer parte disso. Uma das coisas que tenho tentado fazer nestas palestras é distinguir entre a linguagem da imaginação, que é a literatura, e os outros dois modos de usar as palavras: a fala corriqueira e a transmissão de informações. Já lhes deve ter ocorrido que essas três linguagens estão sempre se sobrepondo umas às outras. A literatura fala a linguagem da imaginação, e os estudos literários devem treinar e aprimorar a capacidade imaginativa. Mas usamos a imaginação o tempo todo: ela participa das nossas conversas, da nossa vida prática — ela até produz nossos sonhos enquanto dormimos. Assim, só nos resta escolher entre uma imaginação mal

treinada e uma imaginação bem treinada, pretendamos ou não chegar algum dia a ler um poema.

Quando paramos para pensar, percebemos que a imaginação é a própria base da nossa vida social. Temos sentimentos, mas eles afetam apenas a nós mesmos e aos do nosso círculo imediato; e sentimentos não podem ser diretamente comunicados em palavras, lêmos inteligência e capacidade racional, mas no dia-a-dia quase nunca chegamos a usar o intelecto por si. Em praticamente tudo o que fazemos é essa combinação entre as emoções e o intelecto, chamada imaginação, que se põe a trabalhar, ornemos, por exemplo, a matéria que em crítica literária se chama retórica, o uso social e publico das palavras. No dia-a-dia, tal qual na literatura, a forma como nos comunicamos pode ser tão importante quanto o que comunicamos. As palavras que usamos são como as roupas que vestimos. As situações, assim como os corpos, devem vir encobertas à maneira decente. Vocês talvez tenham alguma tarefa social que envolva palavras, como fazer um discurso, pregar um sermão, dar uma aula, apresentar uma causa perante o juiz, escrever o obituário de um sovina, noticiar um julgamento de homicídio, receber visitantes num edifício público ou redigir uma peça publicitária. Em nenhum desses casos a sua tarefa é dizer a verdade nua e crua: percebemos que, mesmo ao dizer a verdade, há coisas que podem ser ditas e outras que não.

A sociedade dá enorme valor a esse dizer a coisa certa na hora certa. Neste conceito de “coisa certa” entram dois fatores inseparáveis e igualmente importantes, um moral e o outro estético. Algumas das “coisas certas” que se diz podem ser só verdades parciais, ou carecer de verdade a ponto de se revelarem hipócritas ou falsas, pelo menos aos olhos do anjo que tudo registra. Não

importa: aos olhos da sociedade a virtude de dizer a coisa certa na hora certa vale mais que a de dizer toda a verdade, ou mesmo que a de dizer a verdade tão-somente. Temos até uma lei contra a difamação para nos impedir de dizer sobre os outros certas verdades a menos que elas sejam de interesse público. Quando Bernard Shaw observa que a tentação de contar a verdade deve ser considerada com tanto cuidado quanto a tentação de contar uma mentira, aponta Para um padrão social que transcende os padrões meramente intelectuais de verdade e de falsidade, que carrega o poder de veto decisivo e que somente a imaginação pode apreender. Encontramo-nos em situações retóricas a todo momento na nossa vida, e só a imaginação nos permite sair delas. Vamos supor: estamos conversando com uma pessoa, digamos, uma mulher de mau humor. Deparamo-nos logo com um problema: será que o que ela diz representa o que de fato quer dizer, ou será que é só um modo dissimulado de representar seu estado emocional? A praxe é acreditar na segunda hipótese e fingir acreditar na primeira. Trata-se dum problema de retórica, e nossa decisão aí será um ato de crítica literária, A importância da retórica demonstra, mais uma vez, que a imaginação usa as palavras para expressar certo tipo de visão social. A visão social da retórica é uma sociedade enfarpelada em trajes domingueiros, rodos desfilando uns diante dos outros, e todos compartilhando do pressuposto cortês, necessário e nem sempre verdadeiro de que são o que aparentam ser.

Eu disse na última palestra que somos todos maus poetas no nosso uso cotidiano das palavras. Lemos nos jornais matérias sobre a Grã-Bretanha, a Rússia, a França e a Índia, umas fazendo isto, outras pensando aquilo, como se cada nação fosse um indivíduo humano.

Sabemos, é claro, que essa maneira de dizer é uma figura de linguagem, e provavelmente necessária, mas às vezes nos deixemos enganar por ela. Ou então adotamos o hábito oposto: referimo-nos ao governo do Canadá por eles , esquecendo que “eles” são funcionários nossos, achando que “eles” executam seus próprios phinos e agem em seu próprio interesse. Ambos os hábitos são formas mal aplicadas de mitologia ou personificação.

A posição central da imaginação na vida social despertou o interesse dos publicitários alguns anos atrás. Desde então, eles vêm se dedicando à chamada projeção da imagem, contratando psicólogos para lhes indicar as maneiras mais eficazes de apelar à imaginação. Na ultima palestra comentei o elemento ilusório presente na imaginação, e a publicidade é um bom exemplo, ainda que óbvio, de criação deliberada de uma ilusão em meio à vida real. Nossas reações à publicidade são, com efeito, formas de crítica literária: não cremos nela literalmente, e nem deveríamos — quem acreditar ao pé da letra no que lhe diz qualquer publicitário mal será capaz de tocar a própria vida. Não faz muito tempo, passava eu em frente ao cinema, vi duas adolescentes olhando para um cartaz que lhes prometia uma emoção como nenhuma outra, uma experiência imperdível, e ouvi uma delas dizer: “Será que esse aí presta?”. Era a voz da sanidade buscando se orientar num mundo de ilusão. Podemos pensar nela como a voz da razão, mas é, na realidade, a voz da imaginação prestando o serviço de sua competência. Eu tratei da ironia, que fizer uma coisa querendo dizer outra, como um recurso usado pelos escritores para distanciar nossa imaginação de um mundo absurdo e frustrante ao permitir nos vê-lo de fora. Para nos protegermos numa sociedade como a nossa,

temos de ver com ironia peças publicitárias como aquele cartaz: elas significam para nós algo diferente do que dizem. A idéia aqui não é rejeitar a publicidade toda ela, mas sim desenvolver nossa própria visão da sociedade até o ponto em que possamos escolher, do que nos é oferecido, aquilo que nos interessa, e deixar o resto para lá. O que escolhemos é o que se enquadra nessa visão da sociedade.

Esse princípio aplica-se não só à publicidade, mas à maioria dos aspectos da vida social. Durante uma campanha eleitoral, os candidatos projetam variadas imagens para os eleitores e fazem discursos que sabemos serem, na melhor das hipóteses, uma parcela meticulosamente selecionada da verdade. Costumamos olhar com desdém para a pessoa que reage a esses estímulos de modo emocional: achamos imaturo e irresponsável quem se preste a massa de manobra. Há de fato, muitas vezes, enorme alívio numa reação puramente emocional: Hitler representava para os alemães um tremendo alívio de suas frustrações e ressentimentos simplesmente por se comportar como uma criancinha de três anos, dando chilique e fazendo pirraça até conseguir o que queria. Mas este exemplo só vem ilustrar o perigo da reação emocional e o nosso acerto em desconfiar dela. Aí então dizemos que, em lugar dela, devemos usar é a razão. Só que todos os apelos políticos feitos a nós são eles mesmos racionalizados com todo o cuidado, e ainda assim nos resta tomar uma decisão. O que o cidadão responsável usa para valer é a imaginação: é ela que lhe permite, sem acreditar em ninguém ao pé da letra votar no partido ou candidato que mais se aproxime à visão da sociedade em que ele quer viver. Assim o trabalho que a imaginação vai executar no dia-a -dia é produzir, a partir da sociedade em que temos de viver, uma visão da

sociedade em que queremos viver. Obvio que a segunda não pode ser uma sociedade separada da primeira; precisamos entender como relacionar as duas.

A sociedade em que temos de viver, que para nós é por acaso a sociedade canadense do século xx, apresenta a nossa imaginação seu próprio substituto para a literatura; uma mitologia social, com seu próprio folclore e suas próprias convenções literárias ou o correspondente a elas. O propósito dessa mitologia é persuadir-nos a aceitar os valores e padrões estabelecidos na nossa sociedade, a “ajustar-nos” a ela, como se diz. Toda sociedade produz uma tal mitologia: é elemento necessário à sua coesão; e, se pretendemos viver nela, temos de aceitar parte da sua mitologia, inclusive coisas em que não acreditamos. Quanto mais lenta é a transformação duma sociedade, mais sólida aparenta ser a base da sua mitologia. Na Idade Media, a mitologia da proteção e obediência parecia uma das verdades eternas, uma daquelas coisas que nunca mudam — pois eis que mudou, ou pelo menos toda a parte dela que dependia de alguma estrutura social específica. Há um século, também se afigurava imortal ª mitologia da independência, do trabalho duro, da parcimônia e do “sabendo usar não vai faltar”; mas, de novo, caiu por terra tudo quanto se baseasse em serviços sociais deficientes e no valor estável do dinheiro. Numa sociedade em veloz transformação, como decerto é a nossa, temos de reconhecer o forte elemento de ilusão presente em todos os mitos sociais como uma simples medida de auto-proteção. A primeira coisa que a imaginação faz para nós, tão logo começamos a ler, escrever e falar, é lutar por nos proteger das ilusões com que a sociedade nos ameaça. A ilusão, claro, é ela mesma produzida pela imaginação social, mas é uma forma invertida de imaginação. O que ela cria é o

imaginário, que, como já disse, se distingue do imaginativo.

Assim que eu mencionar os principais elementos dessa mitologia social, vocês vão reconhecê-los de imediato. Falei da publicidade, e o ilusório nela é o apelo perverso que ela costuma fazer à imaginação: o apelo ao esnobismo e aos chamados "símbolos de *status*", que exploram o medo do ridículo e do isolamento social e apontam um caminho fácil para você se dar bem e estar na onda. Há também o uso do clichê, isto é, de fórmulas verbais pré-fabricadas, prontas para uso, destinadas a dar aos muito preguiçosos para pensar a ilusão de que pensam. Os comunistas criaram uma indústria pesada de clichês, mas nós também temos os nossos: homem de negócios; torre de marfim; bicho-grilo; caxias; paz mundial; cabeça nas nuvens. No que diz respeito a pensar com alguma autonomia, quem acredita literalmente no que expressam esses clichês bem poderia estar agora mesmo em Moscou lendo sobre as hienas fascistas e os agentes da opressão imperialista.

Há também aquilo que chamamos jargão ou tecnicismo, ou o que lá em Washington e em Ot-tawa chamam "prosa federal", aquele burocratês cheio de abstrações e palavras vagas que fogem a qualquer declaração simples e direta. Há uma razão bem específica para usar esse charabiá e integrá-lo à mitologia social vigente: o sujeito que se expressa assim quer soar o mais impessoal possível, a fim de dar a impressão de que a máquina social que ele opera - geralmente um órgão do governo — está funcionando à perfeição, e que nenhum fator humano vai perturbá-la. A linguagem simples e direta sempre denota alguma potência, e os da prosa federal não querem ser potentes: querem ser amenizadores e reconfortantes. Lembro-me de um relatório sobre a

classificação de documentos governamentais onde se lia que alguns dos documentos viriam a ser classificados como “para deposição permanente”. O redator queria dizer que esses ele jogava fora. Mas não achou que soava bem dizer a coisa assim, como se ele rasgasse o pape e arremessasse na lixeira; preferiu tentai passar a idéia de um processo invisível e perfeito. Encontramo eufemismos parecidos na escrita militar, onde lemos acerca de “bombas antipessoais" - quer dizer, bombas que matam gente, expressão para não evocar imagens de crânios estourados e pernas arrancadas. Vemos aqui como o uso te da retórica, que busca deixar a sociedade apresentável, torna-se hipócrita, disfarça a realidade e acaba pondo em risco a segurança que ele pretende zelar.

Há ainda a mitologia dos “bons velhos tempos”, quando tudo era mais simples e pacato, quando todos eram mais próximos da natureza e tiravam seu leite da vaquinha, e não do supermercado. A esses devaneios os críticos chamam mitos pastorais, pois correspondem às mesmas convenções literárias que produzem histórias sobre pastores e leiteiras felizes. Muitas pessoas gostam de acreditar que a sociedade do seu tempo de infância era uma estrutura sólida e coesa que nos dias de hoje vai ruindo a olhos vistos, à medida que a moral se torna mais frouxa, as condições sociais mais caóticas, as artes mais ininteligíveis ao homem comum, e por aí vai. Há algum tempo um arqueólogo no Oriente Médio desenterrou uma inscrição de 5 mil anos que lhe dizia isto: “As crianças não obedecem mais a seus pais, e o fim do mundo aproxima-se rapidamente”. É típico dessa espécie de mitificação social oscilar entre dois extremos sem mostrar grande apreço por coerências — e assim temos, em simultâneo aos mitos saudosistas, os mitos progressistas,

daqueles que defendem cobrir a paisagem canadense com postos de gasolina, bangalôs suburbanos e rodovias de quatro pistas. Mitos progressistas subjazem a todos os falseamentos históricos a que as pessoas recorrem quando chamam alguém de puritano, querendo dizer moralista, ou de medieval ou vitoriano, querendo dizer retrógrado ou antiquado. O efeito dessas palavras é dar a impressão de que toda a história passada foi uma espécie de pesadelo remoto já superado por nós nesta nossa iluminada época.

Cheguei certa vez a comentar como as pessoas trazem na cabeça diagramas e garatujas que servem para classificar as coisas. E às vezes servem para classificar as coisas mal. Por exemplo, há o diagrama da esquerda e da direita na política, indo desde o comunismo na extrema esquerda até o fascismo na extrema direita. Usamos esse diagrama o tempo todo, mas suponham que eu dissesse: “Os conservadores estão mais perto de serem fascistas que os liberais, e os liberais mais perto de serem comunistas que os conservadores”. Vocês reconheceriam que essa afirmação é uma bobagem; mas, se é uma bobagem, então o diagrama em que ela se baseia mais atrapalha do que ajuda. Só ajuda mesmo os que querem ofender, e isto me leva ao meu próximo ponto.

A fala corriqueira ocupa-se, em grande parte, de registrar nossas reações ao que acontece à nossa volta. Essas reações têm muito de automático ou mecânico, e se intencionamos dizer só o socialmente aceito elas tornam-se quase de todo mecânicas. E nesta direção que nos leva o uso dos clichês. Numa sociedade em veloz transformação acontece muita coisa que nos assusta ou ameaça. As pessoas a quem nada resta senão aceitar a mitologia social reinante, quanto mais ameaçadas ou

assustadas se mais gregárias se tornam, e mais histéricos seus clichês. Naturalmente isto não diminui nada a mecanicidade delas. Alguns anos atrás, numa cidadezinha americana, ouvi alguém dizer “esses amarelos desgraçados”, referindo-se aos japoneses. Mais recentemente, em outra cidade, ouvi usarem a mesma expressão, só que agora em referência aos chineses. Há muitas razões não relacionadas com crítica literária para que não se use expressões assim a respeito de ninguém. Mas há também uma razão literária. É que a expressão, aí, não passa de puro reflexo — é tão consciente quanto o latido de um cão.

Eu disse que uma pessoa cercada de publicitários — ou de políticos em época de eleições — nem acredita em tudo literalmente nem rejeita tudo integralmente, mas escolhe de acordo com sua visão da sociedade. O essencial é o poder de escolha. Em tempos de guerra esse poder é enormemente restringido, e resignamo-nos a viver de acordo com meias verdades até segunda ordem. Num estado totalitário a competição de discursos políticos míngua e, com isso, veda-se o poder de escolha imaginativa. Intrínseca ao nosso medo e ódio da guerra e dos governos totalitários é a sensação de claustrofobia que a imaginação provoca quando impedida de funcionar como deve. É este o aspecto da tirania que Orwell retratou com tanta proeminência em *1984*, chegando a sugerir que o único meio de construir uma tirania permanente e inabalável — ou, por outra, o único meio de criar um inferno na terra seria pela deliberada degradação da linguagem, transformando nossa fala numa espécie de palavrório automático. É genuíno o medo de ser rebaixado a uma vida assim; mas, tão logo o exprimimos em clichês histéricos, rebaixamo-nos a esse estado por conta própria. Já dizia o poeta

William Blake, ao descrever um fenômeno similar: torna-mo-nos aquilo que contemplamos.

É muito comum pensar no estudo da literatura, ou mesmo no estudo de uma língua, como uma espécie de *métier* elegante, uma questão de ser bom em gramática ou de manter as leituras em dia. Estou tentando mostrar que o assunto é um pouco mais sério que isso. Não vejo separação possível entre o estudo da língua ou da literatura e a questão da liberdade de expressão, que todos sabemos ser fundamental para nossa sociedade. O âmbito da fala corriqueira, na minha visão, é um campo de batalha entre duas formas de discurso social: o discurso de uma turba e o discurso de uma sociedade livre. O da turba representa o clichê, a idéia pré-fabricada e o falatório automático, e leva-nos inevitavelmente da ilusão à histeria. Numa turba não pode haver liberdade de expressão: é coisa que ela não suporta. As pessoas que deixam seu medo do comunismo tornar-se histérico uma hora ou outra desembestam a acusar de comunista qualquer homem são que lhes passe pela frente. Liberdade de expressão, ademais, não é resmungar e reclamar que o país está um caos e que todo político é corrupto, mentiroso, etc., etc. O resmungo nunca vai além de clichês dessa espécie, e o cinismo vago que eles exprimem é a atitude de quem anda procurando alguma turba a que se juntar.

Liberdade nada tem a ver com falta de exercício: ela é produto de exercício. Não se é livre para ir e vir a menos que se tenha aprendido a andar, e não se é livre para tocar piano a menos que se pratique. Ninguém é capaz de manifestar liberdade de expressão a menos que saiba usar a linguagem, e este conhecimento não é uma dádiva: precisa ser aprendido e trabalhado. As poucas exceções — que vêm comprovar a regra — são aqueles

indivíduos que, no meio de alguma crise, se revelam donos de uma imaginação social forte e madura o bastante para fazer frente à turba. Na recente querela sobre a dessegregação racial em Nova Orleans, apareceu uma mãe que apresentou com tanta dignidade e precisão suas razões para botar os filhos numa escola integrada, que os repórteres se admiraram de que uma mulher que nunca havia passado da sexta série tivesse aprendido a falar que nem a Declaração de Independência. Pessoas assim já têm o que a literatura tenta dar. Para a maioria de nós, um discurso liberto é um discurso cultivado, mas cultivá-lo não é só uma habilidade, como jogar xadrez. Não se pode cultivar o discurso para além de certo ponto a menos que se tenha algo a dizer, e o fundamento do que temos a dizer é a nossa visão da sociedade. Assim, embora a liberdade de expressão, pelo menos no presente, importe só para uma diminuta minoria, é a essa mesma diminuta minoria que se deve a diferença entre viver no Canadá e viver em Berlim Oriental sob o comunismo ou na África do Sul sob o *apartheid.* A próxima questão é: donde vêm os padrões de uma sociedade livre? Eles não vêm da própria sociedade, como acabamos de ver.

Suporíamos que um homem inteligente perseguiu símbolos de *status* a vida inteira, até que de repente seu mundo entra em colapso e ele já não vê nenhuma razão para continuar. Seu Cadillac de ouro maciço já não representa para ele sucesso, reputação ou potência sexual: agora parece-lhe apenas absurdo e um tanto patético. Nenhum psiquiatra ou clérigo pode ajudá-lo, porque seu estado mental não é doentio nem pecaminoso: ele está lutando com seu anjo. Imediatamente ele descobre que quer mais educação tal como um homem faminto quer comida. Mas ele quer

educação de um tipo específico. Sua inteligência e suas emoções podem muito bem estar em forma; é sua imaginação que anda faminta, alimentada com sombras, e é a educação da imaginação que ele quer e necessita.

O que aconteceu foi o seguinte: até então esse homem só reconheceu uma sociedade, a sociedade em que ele tem de viver, a sociedade pequeno-burguesa canadense do século xx que ele vê ao redor. Quer dizer, a sociedade em que ele vive iguala-se à sociedade em que ele quer viver. Assim, tudo o que ele precisa fazer é ajustar-se a essa sociedade, ver como ela funciona e achar oportunidades para subir de vida nela. Nada de errado aí; é o que todos fazemos. Mas não é só isso que fazemos. Esse homem está começando a perceber que, se não reconhecer nenhuma outra sociedade além dessa a seu redor, ele jamais será mais que um parasita dela, e ninguém em mente sã gostaria de ser um parasita: ele quer sentir que tem uma função, que tem uma contribuição a dar, algo sem o qual o mundo seria um lugar pior. Mas, assim que esta noção nos acode, o mundo onde vivemos e o mundo onde queremos viver tornam-se dois mundos diferentes. Um é o que nos cerca, o outro é uma visão dentro da nossa mente, uma visão gerada e nutrida pela imaginação, mas tão real para nós que tentamos moldar à feição dela o mundo que vemos ao redor. Esse outro mundo é aquele onde queremos viver, mas a palavra *querer* já não apela a alguma coisa pessoal ou egoísta dentro de nós. Ninguém pode ingressar numa profissão sem nem sequer acenar reconhecer a existência ideal de um mundo além dos interesses próprios: um mundo de saúde para o médico, de justiça para o advogado, de paz para o assistente social, um mundo redimido para o clérigo e assim por diante.

Não me estou desviando do assunto, ou pelo menos estou tentando não me desviar. O assunto é a imaginação educada, e educação é um processo que afeta a pessoa inteira, e não uns pedacinhos dela. Não é só um treinamento mental: é também um desenvolvimento social e moral. Mas, agora que descobrimos a diferença entre o mundo imaginativo e o mundo ao nosso redor, e a prevalência daquele sobre este, devemos dar mais um passo.

A sociedade ao nosso redor parece-nos o mundo real, mas já vimos que vai nela uma boa dose de ilusão — o tipo de ilusão que exploram a propaganda política, o jornalismo tendencioso, o grosso da publicidade e o preconceito. Ela transforma-se com grande rapidez, como vimos dizendo, e as pessoas que desconhecem outros mundos não podem jamais compreender a causa dessa transformação. Se o Canadá de 1962 é uma sociedade diferente do Canadá de 1942, então ele não pode ser uma sociedade real, só uma aparência temporária de sociedade real. E, na medida em que essa sociedade parece real, o mundo ideal que nossa imaginação elabora dentro de nós parece um sonho vindo do nada, desprovido de qualquer realidade além das que inserimos nele. Parece, mas não é. Esse é que é o mundo real, a verdadeira forma da sociedade humana, escondida por trás desta que vemos. E o mundo daquilo que a humanidade já fez, e portanto daquilo que ela pode fazer, o mundo revelado a nós pelas artes e pelas ciências. É o mundo que não vai embora, o mundo com que construímos o Canadá de 1942, estamos construindo o Canadá de 1962 e construiremos o já bem diferente Canadá de 1982.

Há um século, o poeta e crítico vitoriano Matthew Arnold observou que vivemos em dois ambientes, um social e

um ideal, e que o ideal só pode advir de algo que em nossa educação nos foi sugerido. Arnold chamava a esse ambiente ideal cultura, definia cultura como o que de melhor já pensou e já se disse. A palavra *cultura* tem nuances diferentes para cada um, mas o conceito de Arnold é importantíssimo, e eu preciso dele neste passo. Pois então, vivemos em um ambiente cultural e um ambiente social, e somente o ambiente cultural — o mundo estudado nas artes e nas ciências — pode fornecer os padrões e valores necessários para quem pretenda fazer qualquer coisa melhor do que se ajustar.

Na primeira palestra eu falei de três níveis da mente, que, como vimos agora, são também três formas de sociedade e três maneiras de usar as palavras. O primeiro é o nível da experiência comum e da auto-expressão. Nesse nível usamos as palavras para dizer a coisa certa na hora certa e manter a máquina social funcionando, as aparências salvas, o respeito mútuo preservado e as situações sociais intactas. Essa não é a coisa mais nobre que as palavras podem fazer, mas é essencial, e cria e difunde uma mitologia social, que é uma estrutura de palavras desenvolvida pela imaginação. Pois percebemos que, mesmo nesse nível, para usar as palavras com propriedade temos de usar a imaginação — do contrário, elas viram clichês mecânicos e vão se afastando cada vez mais de qualquer realidade. Há em todos nós algo que se quer deixar levar ao encontro de uma turba, onde podemos todos dizer a mesma coisa sem precisar pensar no assunto, porque ali somos todos iguais, exceto aqueles que podemos odiar ou perseguir. A cada vez que usamos as palavras, estamos ou enfrentando essa tendência ou cedendo a ela. Ao enfrentá-la, tomamos partido da genuína e permanente civilização humana.

Esse é o mundo revelado pela filosofia, pela história, pela ciência, pela religião e pelo direito, que representam um modo mais organizado de usar as palavras. Essas matérias são fontes de conhecimento e informação, mas são também estruturas, coisas feitas de palavras por um poder da mente humana que constrói e edifica. Esse poder é a imaginação, e essas matérias seus produtos. Quanto ao conteúdo, elas são corpos de conhecimento; quanto à forma, são mitos, isto é, estruturas verbais imaginativas. Assim, toda a questão do uso das palavras gira em torno desse poder construtivo, à medida que ele opera na arte das palavras, a literatura, laboratório onde os próprios mitos passam a objeto de estudos e experimentos.

O mito que vem organizando esta palestra, e em certo sentido a série inteira, é a história bíblica da Torre de Babel. A civilização em que hoje vivemos é uma gigantesca estrutura tecnológica, um arranha-céu tão alto que quase chega a alcançar a lua. Aparenta ser um harmônico empreendimento mundial , mas é na realidade um inexplicável nó de rivalidades; causa grande impressão, só que não tem nenhuma dignidade humana genuína. Com todo o seu maravilhoso aparato, é na verdade um tremendo pardieiro maluco que a qualquer momento pode desabar sobre nossas cabeças. Conta-nos o mito que a Torre de Babel é obra da imaginação humana, que seu elemento principal é a palavra e que a causa da sua ruína é uma confusão de línguas. Na origem, todos tinham uma única língua, diz o mito. Não é o inglês, o russo, o chinês ou qualquer língua ancestral comum, se é que houve alguma. É a língua da natureza humana, a mesma que torna tanto Shakespeare como Pushkin poetas autênticos e dá tanto a Lincoln como a Gandhi uma visão social. Ela só fala se paramos para escutá-la em ócio, porque sua voz é muito serena e

baixa para que o pânico consiga ouvir. E tudo que ela nos tem a dizer, quando assomamos à borda da nossa torre inclinada, é que não estamos chegando nem um pouco mais perto do céu, e que é hora de voltar para a terra.